РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

XIX ВЕКА

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ В. М. ФРИЧЕ

РАНИОН 1929 МОСКВА

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ИНСТИТУТОВ
ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ИСКУССТВОЗНАНИЯ

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ
XIX ВЕКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Э. Н. АЦАРКИНОЙ, Н. Н. КОВАЛЕНСКОЙ, А. И. МИХАЙЛОВА,
ФЕДОРОВА-ДАВЫДОВА, Н. И. СОКОЛОВОЙ

Под редакцией
В. М. ФРИЧЕ

РАНИОН 1929 МОСКВА

Печатается по постановлению Коллегии Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания.

Ученый Секретарь *Г. В. Жидков*

Отпечатано в „Интернациональной" (39-й) типографии „Мосполиграф",
Москва, Путинковский пер., д. 3, в количестве 3.000 экз.
Главлит А—35.859. Заказ 341.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение новой русской живописи ограничивалось до последнего времени редкими монографическими экскурсами, охватывающими творчество отдельных мастеров, и предварительным накоплением фактического материала. Работ, охватывающих развитие новой русской живописи более широко и полно,— совершенно нет, если не считать книги А. Бенуа, написанной в исключительно тенденционных целях. В числе этих целей было, между прочим, стремление дискредитировать то течение в русской живописи, которое известно под именем „идейного реализма", в интересах апологии индивидуалистического — пассеистического эстетизма „Мира Искусства".

В этом же плане шли работы и других историков искусства и критиков, группировавшихся вокруг „Мира Искусства".

Выдвинутая ими концепция развития новой русской живописи и отдельные оценки получили широкое распространение. Они повторяются и в наше время — в работах искусствоведов не-марксистов.

Сегодняшний день выдвигает перед марксистским искусствознанием задачу критической переоценки данного „наследия" и постановки подлинно-научного и классово-ориентированного изучения новой русской живописи. Это тем более актуально, что многие процессы в развитии современной советской живописи могут быть до конца уяснены только тогда, когда мы будем иметь ясное представление о их генетических формах, взятых в социально-исторической конъюнктуре соответствующего периода.

Марксистское изучение новой русской живописи своим первым шагом обязано В. М. Фриче, который в ряде блестящих очерков, предназначенных в свое время для Гранатовской „Истории России" (переизданных затем в книге „Очерки по искусству", 1923), наметил общую линию развития русской живописи XIX в. в связи с теми социальными процессами, в условиях которых она развивалась.

Работа В. М. Фриче оставалась до сих пор единственной в этом плане. Только в настоящее время она находит свое продолжение в исследованиях предлагаемого сборника, явившихся результатом коллективной

проработки вопросов нового русского искусства в Секции Теории и Методологии Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания РАНИОН, осуществлявшейся под руководством В. М. Фриче в 1926/27 и 1927/28 ак. гг. Эти исследования в совокупности охватывают значительный промежуток времени, начиная со 2-ой четверти XIX в. и кончая первым десятилетием XX в. Они ставят своей целью дать социологические обоснования основных периодов в развитии русской живописи.

Работа эта, находящаяся в стадии своего становления, конечно, связана с рядом трудностей. Разработка и переоценка большого фактического материала, наряду с попытками дать точную социологическую периодизацию новой русской живописи, требует громадных усилий.

Статьи настоящего сборника следует рассматривать лишь как первые попытки в этой области, не гарантированные от ряда отдельных недочетов и ошибок, но ценные своей основной направленностью и ясно-осознанной целью — дать не простое сцепление фактов, не хронику, а социологию новой русской живописи.

Коллегия Института.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕОЛОГИЯ РОССИИ 1840-ых г.г.

Э. Н. Ацаркина

Анализ художественной идеологии России мы будем вести не в плане изучения развития того или иного стиля, не в плане развития индивидуальной творческой работы художника или критика, а в плане выявления общих художественно-идеологических установок, имевших место в социальной жизни страны в 40-х годах. Поэтому в поле зрения попадает, главным образом, идеологическая борьба теоретиков искусства, помогающая нам выяснить и их социальную физиономию.

В самом начале исследования мы считаем необходимым дать краткий обзор социально-экономической конъюнктуры эпохи 40-х г.г. Именно, в это время мы наблюдаем в социально-экономической жизни большие сдвиги. Господствующее сословие России — дворянство — переходит на пути классового членения. Оно резко распадается на дворянство помещичьего толка и дворянство предпринимательски-промышленного типа. Прогрессивная часть дворянства под влиянием роста промышленности считает необходимым коренным образом менять устаревшие способы ведения хозяйства и перейти к тем новым передовым способам, которые внес в хозяйственную жизнь страны класс буржуазии. К 40-м годам мы наблюдаем в связи с развитием капиталистических условий быстрый рост промышленной буржуазии, в которую теперь входят составным элементом, кроме купечества, предпринимательские слои крестьянства. К буржуазии примыкает передовая часть дворянства. Это создает усложнение в социальной жизни страны в 40-х годах, которое, естественно, вызывает более сложные общественные взаимоотношения. Социальные слои перегруппировываются, одни слои примыкают к другим под влиянием создавшихся экономических фактов. Нет еще резкого классового антагонизма— ибо класс промышленной буржуазии не организован еще, как „класс"— он был политически безгласен. Отсюда социальная возможность „сближения" предпринимательских слоев дворянства с классом промышленной буржуазии.

Усложнение социальных отношений создает, конечно, более сложную механику общественной психоидеологии, дифференцируя ее на ряд отдельных направлений, идущих иногда рядом (в зависимости от содержания их социального субъекта), но часто противоречащих в корне друг другу. Усложненная, дифференцированная психоидеология отражается соответствующим образом на художественной жизни страны. Борьба художественных направлений, борьба художественных идеологий, выступает со всей резкостью в печати 40-х годов.

Лишь исследуя взаимную борьбу художественных направлений, мы сможем с достоверностью установить основные пути, по которым пошло развитие русской общественной идеологии. Нам кажется уместным привести здесь слова Плеханова: „Тридцатые, сороковые годы являются у нас фокусом, в котором сходятся и из которого расходятся все течения русской общественной мысли". Рассмотреть развитие художественной идеологии с точки зрения этого „фокуса", вскрыть борьбу в общественной идеологии 40 годов, выражающей борьбу определенных социальных групп—основная задача нашей работы.

I

Главный материал, над которым мы производим анализ, — журналы 40-х годов, ибо журналистика того времени была главным органом общественной мысли, где идеологи своего класса могли проводить свои идеи, свою пропаганду. Не даром журналы называли „вольной академией".

Основная черта характеристики всей художественной жизни страны— отсутствие специальных журналов по вопросам искусства. Последний год издания „Художественной газеты" Кукольника — 1841 — 42 год. История цензуры 40-х годов устанавливает значительное понижение числа книг, посвященных вопросам теории искусства. Не бездоказателен и тот факт, что кафедра по истории изящных искусств была уничтожена в 1836 году. Все эти факты говорят о значительном понижении общественного интереса к вопросам исключительно „художественной" мысли, имевшем место в тридцатых годах, в эпоху романтизма, в эпоху реакции, классового индиферентизма, когда был брошен лозунг „искусство для искусства". Этот упадок интереса к вопросам чистой художественности имеет, конечно, свое социальное обоснование. Взамен старых идей были выдвинуты новые. Факт этот отмечает печать. В одной из газет (1843 г.) мы читаем: „Наш промышленный век мало занимается художественностью". В газете проводится интересная мысль, что искусство в этот „промышленный век" не может занять общество, ибо на историческую сцену выступают иные „существенные", по мнению автора, вопросы.

Отрицательное отношение к вопросам чистой художественности могло, конечно, иметь место при наличии определенных социальных

интересов, которые бы широко охватили общественное сознание. Автор указанной выше статьи имел в виду именно эти социальные вопросы, когда говорили о „существенных“ вопросах.

Но сокращение журналов, книг, кафедры по вопросам искусства не говорило еще об окончательном его упадке. Наоборот, почти во всех журналах того времени мы имеем обязательный отдел, так называемый „художества“, „свободное художество“, и т. п. Даже оффициальный орган печати, как „Журнал Мин. Нар. Просв.“ уделял внимание вопросам искусства, посвятив ему специальный отдел. В публичных лекциях того времени по истории, имевшим большой успех у публики, были часто специальные лекции по вопросам искусства. К числу таких лекций мы можем отнести лекции Шевырева, Грановского, Никитенки (последний читал в университете) и др.

Итак, в 40-х годах за счет специализации, замкнутости вопросов искусства, имевших место, как мы уже говорили, в эпоху романтизма, мы имеем их расширение, углубление. Журналистика того времени, распадаясь на группы определенных направлений в силу различия их общественной идеологии, идеологий разных социальных групп, резко выражала борьбу художественных направлений. Основные, выдвигаемые ею положения в вопросах искусства четко выявляли не только разность идеологических установок, но и разность социальных групп.

Журналистику эпохи 40-х годов, где, главным образом, печатались статьи по искусству, можно условно, в зависимости от ее социального содержания, разграничить на три группы: 1) журналы официальные, выражавшие интересы правительства и господствующего класса — крупного дворянства; 2) журналы, по своей социальной сущности близко к ним примыкавшие, проводившие идеологию среднего дворянства, помещичьего типа; и 3) журналы, выражавшие идеологию прогрессивной части общества — дворянства промышленного и буржуазии.

Естественно, что, выражая определенную общественную идеологию, журналы эти вопросы искусства окрашивали в соответствующий тон. К первому типу журналов мы можем причислить „Журнал Мин. Нар. Просв.“ и „Маяк“. Искусство в этих журналах рассматривалось под углом правительственной точки зрения. Искусство пытались ограничить областью религии. Так, например, редактор газеты „Маяка“ Бурачек даже подчеркивал, что лучшим украшением журнала будут статьи, пропитанные религиозным чувством. И, действительно, этим „чувством веры“ пропитаны все статьи об искусстве в „Маяке“ А. Заржевской, Корсакова, Булгакова. Философские основания их теоретических положений в области искусства установить нетрудно. Они заимствованы у Шеллинговой философии, так называемого „положительного периода“, когда, как известно, Шеллинг придал своей философии резко обскурантский

характер. Это было время его религиозного отношения к миру, которое дало богатый материал и для его эстетических постулатов. Шеллинг утверждал, что задача искусства заключается в одном: связать небо с землей. Философия Шеллинга, именно этого периода, обусловила программу эстетических теорий официально-народнических журналов. К богу, к религии аппелировали указанные выше авторы. В искусстве они требовали „природы облагороженной"; отсюда их неустанные похвалы академическому искусству в лице Шебуева, Егорова и др. с их исторической живописью.

Ко второму типу журналов мы можем отнести „Библиотеку для чтения" и отчасти „Москвитянин" (старой редакции). Они проводили в своих отделах „художества" идеи уже отживавшего романтизма. Многие статьи в „Библиотеке для чтения" анонимны, но, думается нам, по общему стилю, по ряду высказанных мыслей они принадлежат Н. Кукольнику. (Насколько был плодовит Кукольник в своей критической деятельности, говорят его слова: „Я написал более двух сотен статей и статеек о художествах и т. д."). Кукольник борется против новых идей в искусстве, он считает романтизм наиболее соответствующим направлением в искусстве, и неудивительно поэтому его заявление о том, что в живописи не худо было бы придерживаться направления Брюлова. Интересно, что Кукольник дает себе ясный отчет в дифференциации художественной жизни страны. В одной из своих статей (1843 г.) он говорит о том, что в его время существуют расколы в „художестве".

Типично, что именно „Библиотека для чтения" помещает эстетическую теорию Кузена (1845 г.), французского мыслителя, эклектика, теория которого имела особенный успех в 30 годах, т.-е. в эпоху повышенного интереса к вопросам „чистой художественности". Эстетика Кузена проводила Кантовское утверждение о свободе чувства прекрасного от всякого желания. Это утверждение говорило об антиутилитарности задач искусства. Кузен утверждал, что „полезное не есть основа прекрасного", что „прекрасное находит удовлетворение в самом себе". Все это положения, которые обусловили философскую основу романтической эстетики с ее лозунгом „искусство для искусства". Естественно, что область искусства возводилась в надмировую сферу, где творить может только гений. Эстетика романтиков с ее отрывом искусства от масс, с ее посвящением в свои тайны только избранных выдвигает старые, отжившие уже к 40-м годам, теории, не могущие уже удовлетворить нужды нового социального дня. Основное положение, наиболее определяюще всю философскую установку романтической эстетики Кузена, есть его утверждение, что „все вещественное несовершенно". Поэтому наиболее острый вопрос, выдвинутый художественной идеологией эпохи 40-х годов,—взаимоотношение действительности и искус-

ства, — разрешает романтическая школа в пользу утверждения отрешенности искусства от окружающей жизни.

Романтическую точку зрения в вопросах искусства проводил и „Москвитянин", придав всем своим статьям резко национальный характер. Утверждение о „гниении Запада" отразилось на утверждении „гниения западного искусства". Но интересен тот факт, что, отрицая молодое искусство буржуазной Франции, уже провозгласившей в художественной идеологии социальные идеи, орган печати славянофилов считал возможным похвалить искусство консервативного направления Германии. И если передовые журналы того времени посвящали свои статьи, главным образом, обзору французских теорий и французским художественным выставкам, то журналы консервативного типа предпочитали уделять внимание немецкой школе. Критика „Москвитянина" рассматривала вопросы искусства с близкой к правительственной точки зрения, т.-е. под углом религиозного истолкования. Шевырев, например, счел возможным похвалить „Медный Змий" Бруни за религиозное чувство, которое художник провел в своей картине. „Мысль религиозная" — говорит он—„спасла мысль живописную".

Хомяков выдвигал идеи „чистого искусства". „Искусство"— говорил он—„имеет цель в самом себе". Критика „Москвитянина" и „Библиотеки для чтения" превозносила религиозные сюжеты немецкой школы. И не случайно. Насквозь пропитанное социальными идеями искусство буржуазной Франции, естественно, не могло вызвать сочувствия у славянофилов с их дворянско-помещичьей психоидеологией. Они приводят целиком в вопросах искусства положение Шеллинга о том, что критерием эстетической ценности является религиозное чувство. Они нападают на французское искусство за отсутствие в нем религиозной мысли. Но их боязнь французского искусства включала в себя верное определение Герцена, заявившего о славянофилах, что они, отрицая „все французское", отрицали „по дороге и все политическое".

Выразителем более прогрессивной идеологии, отвечающей требованиям нового социального дня были „Отечественные записки" и „Современник" (с 1847 г.). Эти два журнала были под особым присмотром шефа полиции. Они были выделены правительством, как органы печати, где проводились революционные идеи. В 1848 г. образовался, как известно, комитет для негласного надзора над направлением журналов, книг, который возглавлял Дубельт. В инструкциях комитета мы читаем, что— „идеи коммунизма, социализма и всякого либерализма не проникали бы в „Отечественные записки" и „Современник". Выделение комитетом этих двух журналов красноречиво говорит за усвоенное ими направление, за характеристику той идеологии, которую несла с собой прогрессивная группа России — промышленное дворянство.

Краткий обзор истории „Отечественных Записок" говорит о том сдвиге, который был проделан журналом в течении 10 лет. В начале 40-х г.г. в „Отеч. Записках" печатались статьи по искусству, еще пропитанные насквозь старыми романтическими теориями. Лишь постепенно новые веяния, новые практические и теоретические установки заметным образом вытесняли старые положения. Интересно, что до 1842 г. отделом „Художеств" заведывал Каменский, автор ряда статей, насквозь пропитанных романтическими положениями в области эстетики. В своих статьях Каменский проводит точку зрения Каровэ. Критерием ценности художественного произведения Каменский считает религиозное чувство. Все это теории, как мы говорили выше, близкие к официальной правительственной точке зрения на вопросы искусства. Но уже с 1842 г. в „Отеч. Записках" начинают печатать статьи по искусству Боткин, Анненков, Майков, Белинский, и с этого времени мы ясно ощущаем новую идеологическую установку. Прежде всего правильно ставится постановка вопроса о взаимоотношении искусства и общества. Разлад старой романтической школы с жизнью Боткин, например, усматривает в том, что искусство, „нисколько не говоря обществу, должно сосредоточиться лишь в кружке художников и знатоков" — и — „мудрено ли, — восклицает он, — что общество видит в нем что-то для себя ненужное, с ним несочувствующее". Ставя на реальную почву вопрос о взаимоотношении искусства и общества, новые идеологи в области искусства тем самым заставляли в корне пересмотреть все те теории, ту „эстетику", которую несла с собой романтическая, по их мнению, ненужная школа.

Новому по „революционной" идеологии журналу надо было, прежде всего, решительным образом покончить со старыми теориями, и в первую очередь с романтиками. Неудивительно поэтому, что почти в каждой статье по вопросам искусства мы встречаем хоть пару слов, хоронящих романтиков. Внимание, которое уделяла передовая художественная критика вопросу о романтизме, указывает на то, что романтизм все же продолжал как-то существовать, потеряв, правда, свое главенствующее значение, но сохранив свои художественно-идеологические традиции. Новой прогрессивной художественной идеологии приходилось бороться не только с романтизмом, но и с пережитками классицизма. Отсюда вся та горячность, которой проникнута борьба художественных идеологий эпохи 40-х годов.

Поскольку наиболее прогрессивной, наиболее отвечающей вопросам современности оказалась группа идеологов промышленного дворянства, постольку им мы уделяем главное внимание.

II

Разность идеологической установки в отделе художественной критики, имевшей место в журналистике 40-х годов, дает нам право установить принципиальную разность в определении классовой идеологии ее выразителей. Дадим слово наиболее прогрессивной социальной группе, проанализируем ее идеологическую борьбу с другими социальными группами и установим их классовую сущность.

Мы не ставим себе задачу дать общую эволюцию критической деятельности Белинского, Боткина, Анненкова и др. Мы анализируем лишь эпоху 40-х годов—поэтому так называемый „романтический" период их выпадает из поля нашего зрения, ибо целиком принадлежит к эпохе 30-х годов.

Самая актуальная задача, вставшая перед теоретиками искусства передовых социальных групп, заключалась в том, чтобы наполнить содержание искусства общественной значимостью. Для этого надо было в первую голову покончить со старыми теориями романтической и классической школы.

В „Обзоре русской литературы за 1844 год" Белинский дает характеристику романтической школе и тем выявляет свое отношение к вопросам искусства. Он утверждает, что романтики — враги всего практического, которое они с презрением отдают на долю „толпы". Разлад с действительностью—самый большой грех романтической школы, по утверждению Белинского. Новой, прогрессивной школе искусства нужно было наладить прежде всего связь с действительностью. Для этого надо было поставить искусству новые задачи. Бросается лозунг „долой художественность", т.-е. отрицается всякая эстетизирующая художественная теория. В письме к Боткину (1846 год) Белинский восклицает: „...Глуп я был с моей художественностью". Сам Боткин утверждает, что критике необходимо прежде всего отделаться от ее „Молоха художественности". Еще конкретнее, еще убедительнее звучат слова Анненкова („Письма о Лувре"): „Я без тошноты не могу слушать „художественное произведение".

В период так называемого „романтического" настроения Белинский проповедывал, что искусство и общество должны итти каждый своей дорогой („Ментцель — критик Гете"); теперь же, в 40-х годах, он иронизирует над теми, кто твердит о самостоятельности путей искусства и жизни. Белинский считает, что задача искусства иная. Он насыщает его социальной значимостью, он придает ему функциональное действие. Естественно, что симпатии Анненкова, Белинского, Боткина, Майкова, вообще всей прогрессивной части критики искусства, лежат на стороне молодого французского, буржуазного искусства. Главным достоинством

французского искусства, по их мнению, является его „общественный, социальный характер". Белинский особенно горячо протестует против консерватизма немецкой идеологии, утверждавшей самостоятельность искусства, т.-е. отрывавшей область искусства от реальной действительности.

Насколько Белинский революционизирует свою идеологию, видно по тому, что он, сказавший в эпоху „романтического отношения к миру", что „ландшафт, созданный на полотне великим художником, лучше всех живописных видов в природе", утверждает теперь, что вся действительность достойна художественного изображения. Он полагает, что действительность надо давать так, как она есть, ничуть не приукрашая ее. Новая по своей „революционности" художественная идеология, отметившая отрыв искусства от масс в романтической школе, видит все спасение искусства в заимствовании основных идеологических положений у искусства буржуазной Франции. Боткин ратует за это сближение с французским искусством. Он утверждает, что „теперь нужен французский взгляд... имеющий ввиду множество, а не посвященных и избранных". По его мнению, это есть поворот в новой художественной школе от эстетизма к общественности.

Таким образом, мы видим, как в эпоху 40-х годов отрицались основные положения романтической эстетики и утверждались новые принципы, новые задачи общественной значимости искусства.

В своих воспоминаниях Анненков, давая характеристику художественной идеологии, отмечает, что в эпоху 40-х годов идеи искусства понимались в „универсально-политико-социальном значении". Против закоснелости романтической школы, против служения искусства исключительно задачам чистой художественности, против теории „искусство для искусства" протестовала единым фронтом вся прогрессивная критика 40-х годов. Единственное спасение искусства, единственная возможность придать ему жизненную целесообразность, социально оправдать его, по мнению передовых критиков, было одно — служить общественным целям. Эту точку зрения проводит не только Белинский, но и вся прогрессивная группа критиков. „Искусство должно служить человечеству, а не человечество искусству", говорит Белинский. Он протестует против того, чтобы отнимать право у искусства служить общественным задачам, что является, по его мнению, не только унижением, но даже убийством для искусства, „чему доказательством" — говорит Белинский, — „может служить жалкое положение современной живописи" (1847 г.).

Естественно, что такое понимание задач искусства обусловило положение художественного реализма. Объект изображения расширился, включив в себя действительность со всей совокупностью общественно-бытовых черт. Взамен старого романтического требования было выдви-

нуто новое положение — „искусство для общества". Это „полевение" в области художественной идеологии наиболее ясно ощущалось во второй половине 40-х годов.

Художественная критика „Современника" указывает на падение значения отрешенного, абсолютного искусства. Она считает, что по мере сближения искусства с жизнью, по мере того, как искусство занимается изображением явлений действительной жизни, оно начинает получать новую силу, делаясь более доступным большинству. Автор одной из статей „Современника" говорит: „Чисто художественные интересы, по крайней мере, не исключают других важных для общества интересов". Интересно, что автор статьи размежевывает интересы „чисто художественные" от „общественных"; он убеждает, что только внедрением искусства в жизнь можно избежать отрешенности его от общества. Он еще не может, не решается установить утилитарный взгляд на искусство. Для него еще интересы общества не доминируют над интересами художественности. Этот сдвиг в своей художественной идеологии он еще не мог проделать. Он лишь устанавливает принципиальную совместимость, жизненность соединения вопросов чистой художественности с вопросами общественными. Этот шаг вперед сделала критика следующего социального поколения, несущая с собой уже иную развивающуюся идеологию буржуазии.

В 40-х годах все же общественная тенденция широко охватывает круги передовых критиков, служа символом укрепления общественного самосознания. Чернышевский в „Очерках гоголевского периода литературы" (1853 г.) метко характеризует основное направление художественной идеологии 40-х годов. Он считает, что „каждый факт искусства ценила она (критика—Э. А.) по мере того, какое значение он имеет для русской жизни. Эта идея — пафос всей ее деятельности". Этот „пафос" наиболее остро характреризует ее общую идеологическую позицию.

Название „натуральная школа", получившее свою жизненность в применении к явлениям литературного мира, вполне отвечало и тем требованиям, которые выдвигало передовое искусство России 40-х годов. Нередко мы встречаем слово „натуральная школа" в применении к явлениям изобразительного искусства. Особено часто встречаем мы это у Майкова.

Теперь мы остановимся на общей идеологической характеристике передовой, „левой", художественной критики.

Высказанная Белинским мысль, что теория отстала от искусства, что она просто отжила свой век, трактовалась не в том смысле, что отрицалась всякая художественная теория, а лишь та, которая пони-

малась, как „наджизненное“ явление. Современная критика в понятие „эстетика“ вкладывала комплекс теоретических учений. Белинский стал требовать рассматривать „эстетику“ не как нечто законченное целое, застывшее в своей канонизации, но как нечто диалектически изменяющееся, способное оправдать свою жизненность лишь тем, что будет анализировать, но отнюдь не устанавливать законы искусства. Отрицательное отношени к эстетике, как наджизненному явлению, высказывает и Майков. Он заявляет, что эстетика навсегда отказалась от роли руководительницы художественного таланта (1846 г.). Критерием ценности художественного явления Майков считает „количество и важность бытовых и общественных явлений“.

Коренной вопрос, выдвинутый эпохой 40-х годов,—взаимоотношения искусства и действительности — был знаком, конечно, и романтикам, но действительность понималась ими отвлеченно, согласно идеалистическому мироотношению. Поэтому искусство было ограничено лишь сферой подражания „изящной стороне истины“. Как Майков (статья о Кольцове), так и Белинский утверждают, что романтизм и классицизм есть одно и то же явление, лишь только изменившее свою внешнюю форму. Давая отрицательную характеристику искусства у романтиков и классиков, Майков находит выход для современного искусства: „чтобы отрицать классицизм“, — говорит он — „надо понимать и нелепость романтизма, как видоизменения его; следовательно, надо признать естественность одним из условий изящного“.

В понятие „естественность“ вкладывалось теперь уже иное, чем у романтиков, философское содержание. Эта „естественность“ трактовалось уже не в гегелевском, а фейербаховском смысле. О влиянии Фейербаха на кружок русских западников указывает и Анненков в своей книге „Замечательное десятилетие“ (т.-е. 40-е годы). Постулаты романтической эстетики покоились на принципах гегелевской идеалистической философии. Но как выразился Герцен в своих „Письмах о природе“ („Отечественные записки“ 1844 г.) — „Гегель поставил мышление на такую высоту, что нет возможности после него сделать шаг, не оставив совершенно за собой идеализма“. Как известно, шаг этот был проделан левым гегелианством в лице Фейербаха. С философией Гегеля, в буквальном смысле, прощаются все передовые критики эпохи 40-х годов, начиная с Белинского, кончая Боткиным.

Фейербах прежде всего устранил дуалистическое понятие о мире—космосе. Человек приобретает в философской концепции Фейербаха содержание субъекта-объекта и этим в корне разрушает идеалистические положения Гегеля, получившие столь большое применение в России в 30-х годах. Человек рассматривается Фейербахом, как психофизиологическая величина. Любопытно, что этот психо-физиологизм

отражается непосредственно на самой художественной идеологии. В „Современнике“ (1847 г.) мы находим интересную мысль в одной из статей, посвященных вопросу искусства: „Чтобы быть хорошим портретистом“, — пишет автор, — „надо быть сначала хорошим психологом“. Этот психо-физиологизм разрушает метафизическую природу гения — творца, отображавшего природу, действительность сквозь призму своего „я“. На реальную плоскость ставит Белинский вопрос о взаимоотношении творчества и природы. „Что путного“, говорит он, „может увидеть в небе поэт (а мы скажем художник—Э. А.) нашего времени, если он совершенно чужд самых общих физических и астрономических понятий и не знает, что этот голубой купол, пленяющий его глаза, не существует в действительности, но есть произведение его же собственного зрения, ставшего центром видимой им сферической окружности“.

Система чистого мышления уже не определяет действительность. Взамен чистого мышления выдвигаются положения опытной психологии,— психологии, основанной на физиологических принципах. Низводится утверждение идеалистической философии о субстанциальности только духа, пропитавшего насквозь романтическую эстетику. Субъект трансформирует свою сущность. Он становится субъектом-объектом, в его содержание вкладывается комплекс химико-биологических элементов. „Духовность“ идеалистической философии получает физиологическую основу. Материалистическая философия Фейербаха наполняет, таким образом, реальным содержанием понятие художника-творца. Она низводит „гения“ до степени простого человека, она наполняет его содержание общественной значимостью.

На увлечение фейербаховским учением в 40-х годах указывал и Чернышевский, и Анненков. и А. Григорьев, и другие.

Новые требования психологизма, основанные на знании физиологии, влекли за собой в то же время протест против чистого „физиологизма“. Против этого физиологизма восставали Белинский и Майков. Они протестовали в то же время против дагерротипного изображения природы, предъявляя эти требования непосредственно самой художественной практике. Философия Фейербаха не требовала точного воспроизведения действительности. Фейербах считал, что „портрет человека, сделанный великим живописцем, лучше и более схож, чем его изображение в дагерротипе“.

Основная мысль Фейербаха, высказанная им в 1842 г., дающая исчерпывающее понятие об основах его философской концепции, есть положение: „философия есть утверждение того, что есть; в этом величайший закон, величайшая задача философии“. Переводя это на язык художественной идеологии 40-х годов, мы получим аналогичное утверждение Белинского: „Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни,

какова она есть". Фейербах выдвигает положение о самостоятельности художественного творчества и, таким образом, придает актуальное значение моменту творческого процесса.

Эти основные положения левых гегелианцев, в лице Фейербаха, находят свое выражение уже непосредственно в художественной идеологии страны, закрепив за ней „реальное" направление. Направление это получило название „натуральной школы".

Знаменателен тот факт, что в известном „Словаре иностранных слов", где Петрашевский и Майков под видом объяснения иностранных слов контрабандой провели свои социалистические идеи: под словом „натуральная школа" целиком излагалось учение Фейербаха.

Белинский говорил о том, что искусство, вообще творческий акт, не есть одинокий, оторванный от всяких чуждых ему влияний процесс, а что он насыщен общественной жизнью, будучи с ней связан местом и временем.

В „Отечественных Записках" в 1847 г. появляется статья, анонимная (видимо, Майкова), в которой в основных положениях проводилась идея „эстетики" Чернышевского. Автор говорит, что „искусство далеко не превосходит природу, везде оно уступает ей в свежести и полноте жизни". Ведь главная мысль диссертации Чернышевского есть утверждение, что произведение искусства решительно не может выдержать сравнения с живой действительностью.

Какой шаг вперед по пути развития художественной идеологии сделала передовая критика в течение нескольких лет, говорит нам тот факт, что в этих же „Отечественных Записках", но в 1839 г., печаталась статья по искусству, где автор утверждал, что „произведение искусства в эстетическом смысле выше произведений природы".

Интересно, что Боткина, Белинского, Майкова занимали уже в большей степени политико—экономические вопросы. Известно, что Майкову принадлежит ряд статей в этой области. Естественно, это не могло не отразиться на художественной критике этой группы, придав их критической деятельности определенную окраску.

В „Отечественных Записках" (1848 г.) появляется статья (по вопросу экономическому), где автор пишет о том, что самое характерное явление жизни 40-х годов есть сильное стремление общества к „материальным", как говорит он, „вещам". „Метафизическая эпоха," — продолжает он дальше,—„германской жизни кончилась, внимание и надежды обратились к требованиям общественной жизни, которой нечего делать в отвлеченности философских систем; первенство принадлежит наукам общественным".

Признавая необходимость служения искусства обществу, прогрессивная группа критиков не могла окончательно порвать с фетишем романтизма об особой „специфичности искусства". Насыщая содержание

искусства общественной значимостью, она не могла растворить его в ней. В статье „О театре" Белинский утверждает, что поэт (а мы скажем художник—Э. А.) может привлекать взоры общества лишь тогда, когда он будет прежде всего „человеком". „Но" — утверждает Белинский — „гражданин не должен убить человека, ни человек гражданина, т.-е., переводя на язык социальной значимости, искусство не должно забыть свои специфические свойства и задачи, подчинившись всецело требованиям утилитарности. „Прежде всего человек, а потом гражданин своей земли, своей эпохи, сын своего времени", — это утверждение Белинского есть лишь следующая ступень от идеалистического понимания „художника-гения" к той ступени, где утилитарный взгляд на искусство провозгласил: „Человеком можешь ты не быть, но гражданином быть обязан". Теперь понятно, почему Майков утверждал, что для произведений искусства вредна всякая предвзятая идея. Его основные эстетические утверждения обусловили выдвигаемый им момент примирения художественных положений с общественными, но не в пользу преобладания одних над другими. Отрицая чистую художественность, он в то же время не мог быть сторонником утилитарного взгляда на искусство. Он считал, что „художественность" так же вредна, как и другая крайность — „утилитарность". В последний год своей жизни (1848 г.) Белинский писал: „без всякого сомнения искусство должно быть искусством, а потом оно может быть выражением духа направления общества в известную эпоху". Диалектическое понимание основ эстетики было, как и у Белинского, так и у Майкова пропитано идеалистической философией. Гегелевский фетиш „абсолюта" продолжал, как призрак, витать над их головами. Они утверждали, что у человека нет знания абсолютного, но есть знание об „абсолюте". Эстетика 60-х годов упразднила самый термин „абсолют". „Свободное творчество" было основным принципом эстетической концепции Белинского, Майкова, Боткина и других. Это положение близко напоминало утверждение идеалистической эстетики, хотя бы Кузена, что „гениальный человек не господин силы, которая живет внутри его". — „Художник мыслит образами", — говорят Белинский, Майков, но критик не в состоянии разгадать процесс художественного мышления; идею художественного произведения, по их мнению, можно лишь отгадать. Майков говорил о том, что анализировать можно лишь условия, при которых зарождалась художественная мысль, но самый художественный процесс остается неразгаданным, сверхестественным. Отсюда двойственность эстетических положений передовой художественной идеологии. С одной стороны, она насыщает общественной значимостью художественное творчество, с другой стороны, оставляет целиком „имманентное творцу художественное чувство", которое, без сомнения, оставила им в наследство, как некий пережиток, идеалистическая эстетика романтиков.

III

Подобно тому, как учение Фейербаха послужило лишь переходной ступенью от идеалистической философии к материалистической, так новый взгляд на искусство был лишь переходом от романтического положения „искусство для искусства" к полному утилитаризму в области искусства.

Учение о личности, выдвигаемое столь усердно новыми революционными теориями было, конечно, знакомо и романтической эстетике, но там личность понималась изолированно от общества, во-первых, — а во-вторых, ее трактовали, как духовную субстанцию. Фейербаховское учение наполняет ее не только общественным содержанием, но и биологической сущностью. Этому новому материалистическому учению свойственны чисто идеалистические черты. Поступательный процесс развития человечества рассматривается под углом зрения развития личности. Учение об исторической значимости личности проходит идеалистической нитью сквозь весь „материализм" передовых людей того времени. Идею личности проводят все они, начиная с Белинского, кончая Грановским. Естественно, что выделение общественной значимости личности заставляет их аппеллировать к определенному кругу „просвещенных людей", возлагая все свои надежды по делу преобразования общества на интеллигенцию. Иначе быть в то время не могло: дальше надежд на просвещенных людей эта прогрессивная социальная группа итти не могла. Надежда на „революционное" значение личности рисуется нам, как первообраз „критически мыслящего человека" (Лавров). „Двигают историю личности",—говорит Белинский. Но это выделение личности маскирует ее классовую сущность, оно отрицает классовую борьбу, оно и дело приложения своих социальных идей видело в мирном соглашении сословий. Оно выдвигало поэтому идею „постепеновщины". Оно отнимало у своей прогрессивной социальной идеологии ее наиболее важную часть— ее политическую революционность. Отсюда идет сходство как славянофилов, так и западников в утверждении о различии общественного развития Запада и России. Они убеждены были в том, что история общества Запада развивалась на основе классовой борьбы, в то время, как в России была лишь „литературная борьба" (Белинский). Эта маскировка классовой сущности общественного развития заставляла передовую идеологию 40-х годов вкладывать в понятие личности не „гражданственность", а абстрактную „человечность".

В конце 40-х годов Белинский в одной из своих статей горячо ратует за интересы не „сословия", а „общества", не „государства", а „человечества". Характеризуя направление современной ему художественной жизни и отмечая упадок в ней эстетизирования за счет увеличения „общественности", Белинский утверждает, что „вражда" между

сословиями исчезает, и они примиряются в признании взаимной необходимости для общества". Это обобщенное понятие общества, выдвигаемое постоянно и Белинским, и Майковым, и Боткином, тщательно скрывает классовую сущность в деле общественного преобразования.

Аппелирование к просвещенной личности заставляет принять определенную окраску в понимании задач искусства и литературы. В искусстве, естественно, поэтому видят орган руководящий, могущий повлиять на общество в деле его реорганизации.

На просвещение возлагаются большие надежды. Мирным просвещенным путем можно перейти к делу соглашения сословий. Белинский считает, что литература положила начало внутреннему сближению сословий. „Образованность",—говорит он,—„равняет людей". В знаменитом письме к Гоголю, имевшем столь большой успех в России (Погодин утверждал, что все учителя и учащиеся на Урале знали его наизусть), Белинский писал: „Она (т.-е. публика—Э. А.) видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от русского самодержавия". Движение Петрашевского, столь уже отличное по своему социалистическому идеалу от декабристов, имевшее место во второй половине 40-х годов, было основано на этих же принципах. Сам Петрашевский верил в революционную роль дела просвещения. Петрашевцы возлагали на учителей, т.-е. на ту же интеллигенцию, все свои надежды. Но, аппелируя к интеллигенции, как к пропагандисту новых социалистических идей, что же собственно выражала передовая общественная идеология, какой класс она отражала, что находила необходимым выдвинуть в качестве прогрессивной движущей силы человечества?

Явная связь передовой общественной идеологии России с утопическим социализмом Франции, соответствовавшим неразвитости ее промышленного капитализма, была оправдана соответствующими экономическими факторами. Утопический социализм, идущий к нам из Франции, этой „лаборатории социализма", к которой настойчиво обращались наши „западники", провозглашавшие социальные идеи ее искусства, требовавшие „французского", т.-е. социального взгляда на вещи, был обусловлен социально-экономическими условиями в России. Вопрос о том, должна-ли Россия пройти фазу капиталистического развития, был предметом наиболее горячего спора западников и славянофилов. Это дало право Боткину воскликнуть: „Дай бог, чтобы у нас была буржуазия". Уже в конце 40-х годов Белинский настойчиво утверждает, что „внутренний процесс гражданского развития в России начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуазию". Этот путь превращения дворянства в буржуазию мыслился Белинским и Боткиным, как путь мирный и спокойный, способный обеспечить общественное благо. Мы еще раз тут подчеркиваем связь прогрессивной идеологии России с западным

утопическим социализмом, проповедующим мирные пропагандистские идеи. Герцен, в 50-х годах, в своем „Колоколе" утверждал то же самое: „Редакция",—говорит он,—„от души предпочитает путь мирного человеческого развития—пути кровавого".

В буржуазии прогрессивная группа русского общества 40-х годов видела единственное спасение. „Отечественные Записки" и „Современник" уделяли не мало внимания вопросу о значении буржуазного способа ведения хозяйства. Если можно так выразиться, то в 40-х годах был брошен лозунг дворянству, похожий на клич Струве „На выучку к капитализму".

Интеллигенция, на которую возлагала свои надежды передовая общественная группа, была уже не той чистой дворянской интеллигенцией, которая совершила декабрьское восстание. Ее социальная сущность была уже иная. Она была носительницей революционных идей в эпоху 40-х г.г. Значение ее в деле преобразования общества усиленно подчеркивалось всеми наиболее „левыми" идеологами общественной жизни страны. К ней аппелировали, как к определенной группе общества, которая одна только может быть, по выражению современников," носительницей высоких социальных идей". Но... кадр этой интеллигенции был иной. Он значительно был пополнен новым элементом, опасным с точки зрения правительства,— разночинцем. Разночинец уже частью стал входить как составной элемент в социальную структуру страны в 40-х г. г., но, конечно, свое развитие он получил позже—в эпоху 60-х г. г.

Идеология прогрессивной группы была продиктована определенными конкретными фактами социально-экономического порядка. Общественное сознание, общественная идеология укрепилась на положении, что необходимы новые экономические формы, могущие вести эволюцию общественной жизни. Была целиком воспринята точка зрения о необходимости развития промышленности в России. В ней видели единственный выход, единственное спасение из создавшегося конфликта хозяйственной жизни. Возбуждавшая горячие отповеди в кругах славянофилов — помещиков, она находила горячих защитников в кругах, так называемых, западников. Социально-экономические условия России вели к тому, что в 40-х годах начался усиленный процесс превращения дворянства в буржуазию. Факт этот был отмечен не только Белинским, но и Гакстгаузеном, специально изучавшим хозяйственные формы России в 40-х г. г. Дворянство стало раскалываться на дворян-землевладельцев и дворян-предпринимателей. Рост промышленности, рост фабрик — главный экономический факт 40-х годов. Отсюда, превращение торговой буржуазии в промышленную. К классу промышленной буржуазии присоединяются предпринимательские слои крестьянства: естественно, что это в корне противоречит феодально-патриархальному устройству страны. Приобретя

экономическое значение, промышленная буржуазия в эпоху 40-х годов представляла собой лишь экономическую силу. Как „класс", буржуазия не была организована. Отсюда ее политическая безгласность, отсюда ее политическая пассивность.

Переход форм хозяйственной жизни из феодально-крепостнических в промышленно-капиталистические наиболее заметен в жизни 40-х годов. Насколько дворянство переходило в буржуазию, насколько оно хотело даже „превзойти" буржуазию, говорят красноречиво многочисленные жалобы купцов и фабрикантов в 40-х г. г. Естественно, что перерождение социально-экономического содержания страны сталкивалось со старыми социально-экономическими формами, тормозившими поступательный ход ее развития. Конфликт этот был настолько очевиден, что его нельзя было обойти молчанием. Он был отмечен особой тайной деятельностью Николаевских „комитетов". Поэтому вся социально-экономическая деятельность 40-х г. г. должна нами учитываться, как предварительная работа к социальным реформам эпохи 60-х г. г. „Самые живые, современные национальные вопросы теперь в России", — писал Белинский Гоголю, — „уничтожение крепостного права". Отсюда близкое родство, родство генетическое, общественной идеологии эпохи 40-х и 60 х г. г., отсюда родство их художественных идеологических установок.

Переход прогрессивной части дворянства, в силу указанных выше причин, в буржуазию обусловил развитие новой дворянско-буржуазной психо-идеологии. Не удивителен, поэтому, лозунг передовой общественной идеологии 40-х г. г.—„к буржуазии". В буржуазных способах ведения хозяйства главное спасение, единственная надежда — такова главная социально-экономическая характеристика идеологии прогрессивной части общества 40-х г. г. Она была в первую очередь идеологией дворянина, стремящегося переродить свою социальную сущность из дворянской в буржуазную. Герцен в 1851 г. в Париже писал: „Работа революционной мысли совершалась у нас не в правительстве, не в народе, а в мелком и среднем дворянстве".

Но в то время, как передовая часть дворянства, дворянства среднего, меняла свою социальную сущность, становилась на платформу буржуазии, крупное дворянство и часть среднего, помещичьего толка, держались старых форм хозяйства. В буржуазии они видели своего главного экономического врага, и естественна поэтому их идеологическая борьба, отразившаяся в журналистике 40-х г. г. Отстаивая старые формы хозяйства, в первую очередь крепостничество, они отстаивали свою сословную замкнутость. Их пассеизм хозяйственный отразился в их пассеизме идеологическом. Уваровский принцип „православие, самодержавие и народность" проводился целиком и в области художественной идеологии

тех социальных групп, которые были носителями идеологии крупного или части среднего дворянства (помещиков).

Как мы уже говорили, в правительственных органах печати и в тех, которые к ним примыкали, искусство, задачи его рассматривались только под углом зрения этой триады. Неудивительно поэтому, что обскурантская Шеллингова философия с ее утверждением народности, религии и проч. была наиболее близка идеологической установке „правых" критиков. Отсюда лозунги „назад", назад в средневековье, куда угодно, только дальше от современности, которая несла с собой опасные социальные идеи. В одной статье „Москвитянина" мы читаем: „Будем любить искусство: оно прекрасное противопоставление нашему практическому веку". Конечно, за названием „практического" скрывалась боязнь „промышленного" века.

Отсюда увлечение консервативной части общества романтизмом, ибо в романтизме основное положение наиболее близко отвечало ее идеологии. Положение „искусство для искусства",—это был лозунг, отрицающий функциональное значение искусства; это лозунг, уводящий внимание общества от насущных задач современной жизни. Отсюда вытекает вся острота борьбы передовых идеологов искусства, ратующих за общественное его значение, с консервативными элементами, отстаивающими принципы чистого искусства. Борьба идеологий двух социальных групп, представителей старого отживающего поколения—феодализма с представителями рождающегося нового буржуазного строя, обусловила целиком борьбу на фронте искусства, борьбу, с одной стороны, классицизма и романтизма, с другой,—нового натурального направления.

И недаром Герцен заявил, что „социализм и реализм остаются до сих пор пробными камнями, брошенными на пути революции и науки".

IV

Необходимо выяснить, как вся эта идеологическая борьба, борьба, создавшаяся в силу социальных перегруппировок, отразилась непосредственно на тех требованиях, которые были предъявлены уже самой художественной практике.

В области художественной практики мы наблюдаем ту же заостренность борьбы, что и в общественной жизни 40-х годов. Борьба велась не только за новую постановку вопроса о значении искусства, но и за самую тематику искусства. Положительный и индустриальный век, как называл 40-е годы Белинский, требовал прежде всего в корне пересмотрения тематику искусства. На этой почве в 40-е годы возникают ожесточенные дебаты. Если идеологи помещиков-дворян, с Хомяковым во главе, требовали „искусства, как противопоставления практическому веку"

то идеологи прогрессивной части общества требовали не противопоставления практическому веку, а непосредственного его изображения.

Интересно проследить ту эволюцию, которую проделала художественная идеология в своих требованиях к художественной практике. Еще в 1839 г. Каменский в „Отечественных Записках" писал, что „именно форма... всего важнее в художественном произведении". Автор статьи о Венской выставке 1840 г. („в Библиотеке для Чтения") считает лучшим качеством венской школы „наслаждение формой и цветом". Он протестует против тех течений в искусстве, которые ставят своей главной задачей „идею", делая „из красок только средство". Он восстает против так называемого „идейного" искусства и защищает искусство чистое.

Эстетика ранних романтиков главное значение придавала форме. Увлечение формой за счет содержания искусства оспаривалось „левой" художественной идеологией 40-х годов. Она не отрицала значения формы, она желала лишь восстановить права содержания, но не придавала ему доминирующей роли. „Идея не должна убить художественное произведение"—вот основное положение новой школы. Это положение далеко еще, конечно, от „идейной сюжетности" 60-х годов. Это есть лишь освобождение содержания от ига формы. Наиболее прогрессивные идеи в жизни искусства мы находим в „Современнике", но и здесь типичное определение „идейных задач искусства", предъявленных общественностью 40-х годов художественной практике. „Современник" проводит мысль о том, что „современность в искусстве будет зависеть не от самого выбора сюжета, а от того, как осуществит художник изображаемый предмет".

В этих словах сконцентрировано отношение к сюжетности передовой художественной идеологии. Постоянно мы встречаем и у Белинского, и у Майкова, и у Боткина требование, чтобы художник дал новое, современное ему понимание, вещей. Не важно „как" это будет сделано—отсюда отсутствие какой бы то ни было формальной революции в изобразительном искусстве 40-х годов,—а важно какой смысл будет дан вещам. При такой постановке вопроса отсутствует еще момент протеста, революции, в буквальном смысле этого слова.

Но все же, протестуя против романтической школы, автор статьи в „Современнике" говорит, что ее главный недостаток должна изжить новая живописная школа. Протест против романтического приема „эффектности" в живописи наиболее настойчив. Автор указанной выше статьи пишет, что в период романтизма на каждой картине, бывало, мерцают куски молнии и зарева „Последнего дня Помпеи". Против этих „кусков молнии и зарева" выступает единым фронтом „левая" часть художественной критики. Романтическим приемам противопоставляется „естественность", как основное утверждение новой школы. Необходимым считается изжить приемы „молнии и зарева", ибо в том же „Современнике", но

уже за 1849 год, мы находим положение, что „даже буря с тройным освещением и стоящим в трагической позе героем... даже и такая картина не удовлетворяет современным требованиям". В связи с этим выдвигается протест против театральности, условности в картинах. Выдвигается вопрос об изучении природы художниками непосредственно в России. Им усиленно рекомендуется объездить Россию, выискивать наиболее типичные уголки природы с тем, чтобы „живые куски действительности" можно было бы с непреложимой правотой противопоставить итальянским пейзажам и сценам Брюллова, Щедрина, Лебедева и др. Ведется, в буквальном смысле, целая пропаганда, порождающая направление с этнографическим уклоном в пейзажной живописи. Требуется детальное изображение местности с тем, чтобы зритель мог непосредственно усвоить чуждую ему природу.

Возражая против романтического пейзажа, где доминируют моменты эффектов света и цвета, художественная критика „Современника" протестует против пейзажа „für sich". Она протестует против самодовлеющего значения уголков природы, при передаче которых художник-романтик, заботясь лишь о формальных достижениях, претворял действительность сквозь призму своего „я". Критика „Современника" требовала присутствия „реального человека в реальной природе". Она отрицала значение чистого пейзажа, пейзажа который она называла пейзажем „für sich".

„Паровоз — эмблема нашего века", читаем мы в „Отечественных Записках". Подчеркивание „паровоза", как эмблемы, должно было как-то иначе поставить вопрос о самом сюжете искусства. Прислушаемся к голосу печати 40-х годов.

Интересное сообщение дает нам „Современник" (1849 г.).

„Великолепные гостиные" — читаем мы — „и будуары стали реже являться в русской литературе. Сцена действия мало-по-малу переносилась в скромные и бедные жилища. В живописи перед нашими глазами совершился тот же переворот, но менее заметным образом. Результат этого движения—отсутствие идеализации там, где нужны кровь и плоть". Эти положения вытекают из основного требования предъявленного искусству—изображать ту жизнь, которая выступила на историческую сцену, т.-е. жизнь во всей совокупности общественно-бытовых черт.

Естественно, что новые требования, предъявленные искусству, заставили изменить самое направленне искусства. Установка на жанр выдвинулась, как боевая задача.

Своеобразное обоснование новому роду живописи дает „Москвитянин" (1850 г.): „Живопись, так называемая „de genre", — род живописи наиболее благодарный с тех пор, как живопись получила более кабинетное, а не монументальное назначение". Требование кабинетной, а не монументальной живописи, было также одной из характерных черт искусства

40-х г. г. Кабинетная живопись наиболее соответствовала, по мнению печати, потребностям нового „положительного человека", который живет в „эпоху промышленного, практического" века. Вскрыть социальную сущность этого нового „практического" человека нетрудно. За этим понятием скрывался социальный субъект—дворянин промышленного типа, предъявивший искусству свои „положительные, практические" требования

Но против нового направления в искусстве, выдвигаемого „левой" группой идеологов, против жанра, как отображения практической действительности, действительности в ее общественно-бытовой совокупности, настойчиво боролись представители старых течений в искусстве, особенно апологеты романтизма.

Жанр они считали областью низменной, недостойной находиться в кругу „изящных искусств". „Библиотека для Чтения" (Статья о Парижской Выставке) считала, что наиболее отрадной чертой выставки в Париже является отсутствие жанровых картин, могущих, по словам автора статьи, „обезобразить выставку".

Он замечает лишь исторические картины, хвалит их, ибо они наиболее были развиты в Академической школе. В официальном органе печати, где, как мы говорили, проводилась правительственная точка зрения, в „Маяке", печатались статьи, превозносившие гений Брюллова. Усиленно рекомендовала критика художникам следовать его направлению. В одной из статей „Маяка" мы читаем: „Подле гениальной картины Брюллова кто станет любоваться какой-нибудь оргией фламандской школы!" Это восклицание с головой выдает консервативные устаревшие взгляды на искусство приверженца романтического направления.

Кукольник, в буквальном смысле, „просит, умоляет" художников писать большие, колоссальные картины в противовес маленьким кабинетным. Но требование жанровой живописи находит своих защитников в лице „левой" критики, которая находит ему социальное оправдание.

Социальные условия 40-х годов, измененные в силу экономических фактов, ясно осознаны были обществом. Система классового расслоения дворянства своеобразно окрашивает общественную идеологию. Настойчиво выдвигается в журналистике того времени человек сельский и человек городской. Этому последнему приписываются все „идеальные качества", начиная с положительности, кончая практичностью. Как мы уже говорили, социальное содержание этого положительного практического человека ясно—это дворянин буржуа. Он выдвигает свою идеологию, свои требования к искусству. „Частная жизнь этого положительного человека"—читаем мы в „Современнике" (1847 г.)—„тоже стала требовать свои произведения искусства".

Живопись религиозная и историческая начинает явственно уступать первенство жанровой и пейзажной, которые легко могут занять место

в комнате своих покупателей. Историческую живопись хоронит вся передовая критика 40-х годов. Ее большие размеры, ее пригодность только для дворцов и галлерей не отвечает теперь требованиям современности. Почти все статьи и отчеты, посвященные обзору выставок, констатируют ее упадок, выдвигая в то же время значение жанра.

Вопрос о том, что должно изображать искусство, желающее быть передовым, могущее отвечать потребностям „положительного" человека, живущего в условиях „практического" века, занимал передовую критику 40-х годов. Уже неоднократно мы отмечали, что требование „действительности" в искусстве было наиболее характерным для художественной идеологии этого времени. Но какой действительности?

Эпоха 40-х годов, как мы говорили, характеризуется в хозяйственном отношении, как время усиленного перерождения феодально-крепостнического строя в производственно-капиталистический. Общественная идеология выдвинула лозунг—к фабрике, к буржуазии. Рост фабрик, как основной экономический факт, был отмечен современной печатью. Перед идеологами нового направления в искусстве встал вопрос, надо ли изображать фабрику, поскольку основное требование, которое предъявила современность художественной практике, было изображение действительности во всей ее общественной сущности. Мы знаем, что изображали фабрики еще в начале XIX века, но это было спорадическое явление в искусстве (да и рост фабрики в начале XIX века не был еще важнейшим экономическим явлением). С формальной стороны это были те же виды, те же „перспективные" изображения, которые выдвигала академическая школа. Это были лишь декорации, где выписывание антуража было важнее для художника, чем сама фабрика.

Современная печать (40-х годов) отмечает успехи Худоярова, Раева, писавших Нижне-Тагильские заводы. И, действительно, эти художники, да и целый ряд анонимных, дают уже не внешний „вид", а самую фабрику. Они изображают внутренность помещения. Они дают самый процесс работы рабочих. Все это примитивно, все это еще условно. Но все это имеет жизненное значение, все это социально обусловлено. Но, конечно, изображение фабрик, заводов не было определяющим моментом в изобразительном искусстве 40-х годов. Наоборот.

В „Современнике" (1847 г.) печатается статья, настолько важная для освещения нашего вопроса, что мы делаем из нее выписку.

„Теоретики искусства"—пишет автор — „приходят в сильное недоумение, что может служить содержанием искусству в наш промышленный и положительный век. Промышленный век явился со всеми своими аттрибутами—машинами, фабриками, пароходами, железными дорогами. Неужели искусство должно обратиться на изображение мастерских и пр.?". Как мы видим, вопрос поставлен со всей остротой, но автор статьи не дает на

него положительный ответ; он считает, что нет причины ограничивать сферу искусства только теми явлениями, которые преобладают в жизни, мы требуем только современного понимания вещей. В этой выписке сконцентрирована характеристика художественной идеологии передовой части общества 40-х годов.

Автор статьи понимает, признает, что преобладающее явление в жизни страны — рост фабрик, заводов, железных дорог, т.-е. вообще рост производственного капитализма. Он соглашается, он принимает необходимость буржуазной реорганизации хозяйства, но он не может еще встать на точку зрения полного отрицания старой социально-экономической системы, ибо, мы опять повторяем, его идеология генетически связана с идеологией дворянского сословия. Он не может оказать резкого протеста против некоторых, узаконенных старой художественной идеологией, канонов искусства. Он не может покончить с фетишем романтической эстетики о важности „изящной стороны истины".

Определяющим началом является—не что изображать, а какой смысл придать изображаемому предмету. Главное не отвергать все прошлое, а усвоить на старой основе лишь современный взгляд на вещи. Положение это выдвигает в художественной теории 40-х годов своеобразное направление, которое мы условно называем „постепеновщиной", ибо она близко напоминает нам ту „постепеновщину" общественной идеологии 40-х годов, которая наиболее характерна для прогрессивных социальных групп (промышленного дворянства) с их утопической теорией „примирения сословий", с их провозглашением мирного перехода от старого феодального строя к новому капиталистическому.

Художественной идеологией выдвигается, как основное требование, реализм, но реализм далек еще от того натурализма, который появился в русском искусстве значительно позже.

Так называемая „постепеновщина", проповедующая мирный переход от устаревших художественных теорий к новым, порождает своеобразную неустойчивость, колебание в вопросах социальной значимости искусства. Демократизируя область искусства, художественная идеология 40-х годов не сделала искусство демократичным. Ей нужно было в первую очередь резко покончить с фетишами романтической теории — с принципами „художественности", „самостоятельности" творческого процесса; следовало упразднить границы изображаемого объекта и т. д. и т. д. Но идеология 40-х годов могла лишь бороться с ними; она боролась со старой эстетикой, но не победила ее окончательно, ибо заимствовала у нее сама многие принципы.

Белинский, Майков и др., как, впрочем, и современная им печать, отмечали особое направление в искусстве, которое они называли сатирической школой. Расшифровать понятие сатирической школы нетрудно.

Это есть как раз то искусство, которое выдвигало художественная идеология 40-х годов—именно „искусство есть анализ общества".

Но если передовые журналы 40-х годов всячески его поощряли, то печать консервативного направления с ним боролась. Она не считала возможным признать за ним значения настоящего искусства.

„Каррикатура", утверждала критика „Москвитянина", „стоит вне границ изящного". Все же эта критика (1850 г.) считала возможным карикатуриста Гогарта, а с ним и Федотова (ибо с Гогартом она сопоставляла Федотова) включить в область искусства. Но тут же осторожно добавляла, что только лишь „у самого края этой границы". „Москвитянин" считал, что вообще „сатирическое направление не может являться у нас во всей его безотрадной чистоте; в христианском мире для того нет места".

Для того, чтобы понять полемику художественной идеологии 40-х годов, вспомним наши утверждения, которые мы приводили во II-й главе, апеллирование общественной идеологии к „личности", к „обществу", скрывавшего, как мы уже говорили, всю остроту классового антагонизма, заставило общественность того времени предъявлять искусству „человеческие", „положительно-практические" мотивы, но отнюдь не гражданско-классовые. Возвышение общественного интереса в эпоху 40-х годов выдвинуло требование „анализа общества", но не „класса", в искусстве. Поэтому сатирическое направление в искусстве отнюдь не занималось „обличительной сатирой" определенных социальных группировок. В этом смысле вполне применимо название „сатирического" (как его называли современники) направления Федотовской школы.

Но против этого анализа даже „общества" в искусстве восстает энергично вся консервативная печать. Боясь этого анализа „общества", даже намека на „попирание узаконенных правил", ибо все же сатирическое направление уже в потенции носило „идейно-обличительный" жанр 60-х годов, боясь веяния новых социальных требований, „Москвитянин", напр., прячась за крепость религии, протестует против нового направления, которому, по его словам, „нет места в христианском мире".

В эпоху 40-х годов получает развитие каррикатура, но уже не в виде случайных листов, а в виде целого журнала. Во II-й половине 40-х годов Невахович издает „Ералаш", „Волшебный Фонарь", которые составлены им по типу французских сатирических журналов, в роде „Шаривари".

Общий обзор каррикатур в этих журналах дает нам ту же социальную характеристику, что всего искусства „сатирического направления". Сатира эта носит „человеческий", а не „классовый", характер. Она не ставит себе еще гражданско-обличительные задачи. Она служит лишь предварительной работой в деле создания „обличительно-гражданского" направления в искусстве, которое мы имеем в эпоху 60-х годов.

Теория классового примирения к эпохе 50-х годов постепенно отмирает. Растет и крепнет „промышленная буржуазия". Классовый антагонизм начинает постепенно обнажаться, естественной смертью умирает поэтому „постепеновщина" утопического социализма. Политические события на Западе, революционные движения 1848 г. отразились на России. Развития буржуазного строя начинают бояться. Николаевское правительство издает закон о приостанавливании в Москве роста фабрик, ибо боятся „скопления пролетариата". Но не только пролетариата, а и самой буржуазии. Но... политическая реакция не убила экономическую плоть— (Рожков). Класс промышленной буржуазии растет, ибо вырождаются феодально-крепостнические начала. Недаром эпоха конца 50-х годов характеризуется огромной биржевой деятельностью.

Отмирание идеологической „постепеновщины" выразилось в печальном для прогрессивной группы идеологов 40-х годов факте. Почти все „левые" заметным образом правеют. Искусство теряет свое общественное значение. Революционизирование искусства по пути его общественной значимости падает. Идея „постепеновщины", носителями которой не была определенная классовая группа, ибо это не чистое дворянство, не чистая буржуазия а промышленное дворянство (вспомним историю примирения сословий), не могла кончиться ничем иным, как смертью. На идеологический фронт искусства выступают Боткин, А. Григорьев, Анненков—люди, проводившие в 40-х годах „левую" прогрессивную точку зрения. Они проповедуют старую, консервативную теорию „искусства для искусства", но уже под новым соусом — народности. Боткин, когда-то горячо проповедывавший французский взгляд на вещи, т.-е. социальный, теперь заявляет, что „политические идеи — могила для искусства". Анненков, утверждавший, что „без тошноты не может слышать слово художественное произведение", теперь заявляет, что „стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо". А. Григорьев, член „молодой редакции Москвитянина", бывший когда-то в числе „левых", т.-е. в кружке западников, утверждавший об общественной значимости искусства, теперь от имени редакции заявляет, что „искусство имеет совершенно самостоятельное значение", и утверждает, что „искусство должно быть „само для себя" и „само по себе".

Боткин в письме к Некрасову откровенно сознается, что Григорьев с его „чистой художественностью" теперь ближе его кружку, чем утилитаризм Чернышевского. Вся эта группа ведет борьбу против Чернышевского. Насколько эта прогрессивная в 40-х годах социальная группа уходит от общественных задач искусства, говорит тот факт, тсо все они принимают точку зрения Дружинина, который в своей статьи о Белинском (1856 г.) утверждал, что только идеи раннего

периода Белинского (т.-е. провозглашение чистого искусства) никогда не умрут.

Замечательную характеристику реакции 50-х годов дает Анненков. Он пишет: „Ему (т.-е. искусству Э. А.) представлялась именно передача мимолетных сердечных движений, капризов и т. д. Все остальные претензии искусства на деятельную роль в развитии общества были устранены. Серьезные темы изъяты из его ведения".

Правеют не только отдельные критики, но правеют и журналы, как „Отечественные Записки" и „Современник". Так например, после 48 г. „Современник", считавший прежде классическое направление с его исторической живописью давно умершим, теперь всячески превозносит его, считая его упадок невозможным. „Отечественные Записки" дают ряд советов Федотову, Чернышеву, Риццони, как избежать „материализма" фламандцев.

Необычайно ценное сообщение, подтверждающее наше положение о упадке, о реакционной настроенности передовых когда-то социальных групп, находим мы в одной из статей „Отечественных Записках" за 1850 год.

„Вообще должно заметить", пишет автор, „что материализм в искусстве начинает ослабевать, уступая место мысли и чувству".

Итак, мы видим, что направление прогрессивной части общества, направление ее художественной идеологии привело к старому утверждению, что критерий ценности искусства есть степень ее художественной значимости.

Отмирание социальной „постепеновщины", выдвижение моментов классового антагонизма дворянства и буржуазии отразились на художественной идеологии. „Постепеновщина" на фронте искусства изжила себя. Выход был один — отречься от всех прежних теорий и провозгласить лозунг „утилитарности искусства", либо возвратиться вспять. Художественная идеология эпохи 50-х годов в силу указанных выше социально-экономических причин могла выбрать последнее. Это был, как говорит Никитенко в своем „Дневнике",—„не ход назад, а быстрый бег обратно".

РУССКИЙ ЖАНР НАКАНУНЕ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВА.

(Художественные и социальные особенности Москвы).

Н. Н. Коваленская.

Задача настоящего исследования—выяснить художественные и социальные корни передвижнического жанра — настолько широка, что приходится ввести ряд ограничений: рассмотрен будет лишь жанр в тесном смысле этого слова, останутся в стороне жанр исторический, „батальческий", и лишь вкратце исследование коснется жанра академического. С другой стороны, в настоящей работе главное внимание посвящено Москве, ее художественным и социальным особенностям; говоря в первой части нашей работы о жанре вообще, мы имеем ввиду выяснить то место, которое занимает в нем московская школа.

Проблема существования этой школы в середине XIX в. до сих пор еще никем не ставилась; не считая возможным до конца разрешить ее на узком материале жанра, мы ее, однако, поставим, так как ее подсказывают и особенности московского искусства, и своеобразие Москвы, как социального организма.

Временные пределы нашей работы несколько неопределенны: изучая главным образом последние два десятилетия перед возникновением передвижничества (50—60-е г.г.), мы принуждены касаться в некоторых случаях и более ранних эпох; однако, размеры работы не позволяют проследить корни жанра до момента его зарождения.

Русское искусство до сих пор исследовано чрезвычайно мало не только с социологической стороны, но и с формальной. Эпохе, которой посвящена настоящая работа, особенно не посчастливилось. Сами передвижники и их глашатай Стасов меньше всего говорили о форме. В дальнейшем прочно установилась низкая ее оценка; поэтому никто и не пробовал в нее всматриваться, ограничиваясь изучением сюжета. Элементы формы у передвижников объявлялись эклектическими и относились за счет механического выполнения традиций. Поэтому придется выяснить, была ли собственная форма в этом искусстве, т.-е. была ли она внутренне обусловлена и, следовательно, имела ли она свою

закономерную эволюцию. Ясно, конечно, какое большое значение это имеет для изучения социологического, которое имеет целью раскрытие социального эквивалента искусства, понимаемого как неразрывное единство содержания и формы.

Слабая разработанность проблемы формы изучаемого нами искусства заставляет нас посвятить формальной части работы большую долю внимания.

Для того, чтобы полнее раскрыть то мироощущение, которое лежало в основе искусства 50—60-х г.г., мы не будем ограничиваться изучением самого искусства, но привлечем и художественную критику, и теоретическую эстетику, где это мироощущение находило свое логическое выражение.

I

Вслед за Стасовым, первым историком передвижничества, основными лозунгами этой эпохи считались: борьба за самобытность и борьба за реализм, причем последующие поколения склонны были ставить акцент на втором.

„Самобытность", несомненно, была одним из наиболее горячих вожделений того времени, знаменем, под которым объединялись разнородные группы. В это понятие вкладывалось неодинаковое содержание, подобно тому, как неодинаково понималось и слово „народность", которым оперировали и Николай I, и Бакунин. Понятие это имело свою эволюцию.

Первые призывы к национальности в искусстве раздаются уже в самом начале XIX в., заметно усиливаясь к его середине. В 1836 г. на торжественном обеде, который Москва давала в честь Брюллова, пелись куплеты:

Привет тебе Москвы радушной!
Ты в ней родное сотвори
И, сердца голосу послушный,
Взгляни на Кремль и кисть бери! [1]

В этой первой стадии требование национальности не простирается далее сюжета. Такое понимание не теряет своей силы и в середине XIX в. Стасов считал, что художник „немедленно становится национальным, как только начинает изображать то, что его всякий день окружает" [2]. Но все-таки понятие самобытности теперь расширяется, начинается борьба против подражательности и академического космополитизма.

Новое реалистическое искусство, шедшее на смену академическому считалось самобытным, поскольку оно трактовало родные сюжеты. С другой стороны, в самой его простоте хотели видеть типично - русскую черту. Так, Ап. Григорьев писал по поводу Островского:

Пусть будет фальшь мила Европе старой
Но наша Русь крепка. В ней много силы, жара,
И правду любит Русь [3].

Наряду с пониманием самобытности русского искусства, как реализма, были зачатки и иного понимания. Как известно, уже в конце 40-х годов появился интерес к древне-русскому и византийскому искусству, ярче всего выразившийся в архитектуре. Но для нас наиболее существенны первые две стороны этого течения: искание национальных сюжетов и борьба с Академией под флагом национального реализма.

Вторым боевым лозунгом передвижников и их ближайших предшественников обычно считают реализм, противопоставляемый академической идеализации и абстракции. Прислушаемся к голосу критиков 50—60-х г. г.

В 1858 году в „Отечественных Записках" писали: „Вся выставка (академическая) представляет ряд портретов: с людей, собак, цветов и местностей. Кто требует от живописи верного воспроизведения предметов и лиц, тот, конечно, будет удовлетворен подобными произведениями; но такой взгляд на искусство слишком ограничен" [4].

„Конечно, никто не станет считать передачу одной внешней стороны, хотя бы даже исполненной до обмана глаз, за истинное искусство... Зачастую восторгаются... до того натурально написанной шляпой, что от восторга в нее хочется плюнуть". Это говорил Перов [5].

Искусство не дагерротип—таков стон во всей критике 50-х годов. В этом сходятся голоса из различных лагерей; порой трудно бывает отличить, принадлежит ли этот стон академисту [6] или будущему передвижнику.

Что же ставится на место этого натурализма? В „Современнике" в 1858 году писали: „Ваша картина не будет художественным произведением до тех пор, покуда ваша внутренняя творческая сила не даст мысли вашему произведению"[7]. „Мысль в художественном произведении всегда стоит выше техники, требующей не таланта, а только некоторой способности, терпения и упражнения" [8].

Так сторонник нарождающегося передвижничества протягивает руку отцу классицизма Пуссену, который некогда утверждал, что главное в искусстве голова, рука же скромная служанка. Это учение, как известно, легло в основу академической доктрины. Но в рассматриваемую эпоху в Академии выветрились эти основы. Воюя с безыдейным натурализмом, критики не забывают и безыдейного академизма; отрицая чистый натурализм, отрицают и чистую красоту: то и другое одинаково считается „искусством для искусства". „Не хотим мы вашего прекрасного, которое вовсе и не есть прекрасное, а только условное",—гремит Стасов,—„да вовсе и не одним прекрасным живет искусство. У него важнее есть задачи" [9]. Старое искусство, это „дессерт, без которого можно и обойтись" [10].

Итак, мы должны признать, что самым боевым лозунгом 50—60 гг. была идейность, которая противопоставлялась, с одной стороны, уже завоеванному чистому натурализму, с другой стороны — выродившемуся эстетическому академизму. Какого же содержания ищет теперь зритель в искусстве?

Искусство должно воздействовать на чувство и ум. „Мы будем стремиться учить, трогать, увлекать, утешать собрата“ [11]. „Выразительность“ и „человечность“—главные требования.

Но искусство обращается не только к чувству, а и к разуму зрителя. Художники должны „изучать“ народный быт; наблюдательность — одна из главных добродетелей. „Истинному художнику нужно быть образованным человеком“ [12]. В среде художников „нет ничего подобного, и вот, кажется, одна из причин, почему у нас столько верных копиистов природы... и так мало творцов вполне художественных произведений“ [13]. В этих требованиях образования мы вновь замечаем контакт между новым искусством и классическим. Только что мы слышали голос новаторов; а вот что говорит классик П. Леонтьев, друг Каткова и будущий соредактор „Московских Ведомостей“: „процветание высоких родов живописи становится невозможным... с тех пор как высокое образование стало считаться вещью ненужной для художника, а богатство мыслями — даже качеством вредным“ [14].

Таким образом, мы вновь видим, как объединяются, сами того не сознавая, последние классики и первые передвижники; здесь объединение происходит на почве рационализма. Известно, каким рационалистом был Писарев [15], который „разрушал эстетику“ во имя знания и утилитарного образования (за этот рационализм Плеханов называл его „просветителем“, как и всю плеяду критиков 60-х г. г.) Но нужно резко подчеркнуть, что рационализм этих новых людей — не абстрактный, не логический, как рационализм Декарта, классицизма и его эпигонов, в роде П. Леонтьева. Это искание знания эмпирического, знания XIX века.

Таким образом, мы видим, что отвергая чистый натурализм, критика продолжает настаивать на реализме, на обращенности художника к действительности.

Одной из главных заслуг реализма считают его простоту, противопоставляя ее „театральности“ и „эффектам“ академического искусства; „мелодраматизм“, „фальшь“, „вечные праздники“—таковы обычные бранные эпитеты в критике. Наоборот, правда и скромность—любимые эпитеты одобрения.

Несомненно большое значение имеет и конкретность, типичность, индивидуальность. Еще Белинский говорил: „общее — это палач человеческой индивидуальности“, и критика 50 — 60-х гг. горячо его поддерживает.

Индивидуального ищут в изображаемых объектах; индивидуальным хочет быть и сам художник. Стасов говорит, что художники „прежде всего искали уберечь и спасти свою собственную личность, не хотели больше заботиться о том, что думали, говорили и делали предшественники, великие и малые образцы“ [16]. Так художник разрушал канон стиля, чуждого ему и потому сковывавшего, обращаясь за помощью к природе; воевал со стилем вообще, на первых порах не думая о создании нового, своего стиля. Он хотел быть искренним прежде всего; хотел „прочувствовать“ свое произведение. „Бойтесь одного только“, говорит Стасов: „сюжетов, от которых никогда не оставалось глубокого, огненного следа на душе вашей. Только то в искусстве что-нибудь и значит, что создано пламенеющей, потрясенной до корней, душой“ [17].

Таким образом, мы видим, что в 1850—60-х г. г. шла интенсивная борьба на два фронта: с безыдейным натурализмом — за содержание, с эстетическим академизмом — также за содержание, но и за простоту, конкретность и правду; это была одновременно и борьба за свободу индивидуальности художника: таким образом, индивидуализм, как и всегда, был неразрывным спутником реализма.

Враги, с которыми борется новое искусство, не остаются без ответа. Правда, не слышно голосов в защиту чистого натурализма; зато академизм протестует, прежде всего во имя красоты: „Непростительно полагать, что достаточно прихода в мастерскую... натурщицы, и что тут-то вот и создастся из-под кисти ненаглядная красавица; а посмотришь, выйдет судомойка: кажется, вчера еще видел, как оригинал ее шагал толстыми ногами через лужу на дворе“ [18]...

Гр. Растопчина называет новых художников „реалистами и грязистами“ [19], а М. Дмитриев [20] негодует, что натуральная школа описывает не народ, а подонки и отбросы общества. „Спрашиваю, кто решится продать или подарить такую картину в порядочное семейство“, возмущается Микешин [21]. Это — протест против обличительного направления откровенно социальный; это—классовая брезгливость. Однако, никаких протестов против содержания и идейности вообще из академического лагеря, конечно, не исходило и исходить не могло: если Академия не осуществляла этих требований на практике, то в ее теоретическом кодексе они оставались незыблемыми; пункт раздора между молодым воинствующим искусством и Академией заключался не в идейности вообще, а в новом социальном ее содержании и в либерально-демократическом ее направлении.

II

Рассмотрим теперь, как эта борьба выразилась в теоретической эстетике. Наиболее интересным памятником ее является диссертация

Чернышевского об „эстетических отношениях искусства к действительности", написанная в 1853 г. и опубликованная в 1855 г.

Трактат этот был направлен, главным образом, против эстетики Фишера, который символизировал для Чернышевского все старое мировоззрение [22].

Основным тезисом идеалистической эстетики было утверждение, что предмет искусства есть красота, а красота есть отражение духа, идеи, абсолюта, — в конечном явлении. Поскольку бесконечное не может заключаться в конечном, постольку в природе нет совершенной красоты. „Искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности"—так выражает Чернышевский основной пункт, против которого он будет бороться. Художник должен открыть то абсолютное, вечное, что лежит в основе явления; он не свободен в своем творчестве. Красота, которую он ищет, имеет значение не только общеобязательное, как утверждал Кант, обосновывавший эту общеобязательность на априорности суждения, но и значение абсолютное, метафизическое; искусство есть особый вид познания. Несмотря на различия в философском обосновании, это учение было близко эстетике французского классицизма, требовавшей, чтобы искусство изображало la belle nature, la nature choisie. Это же утверждали и Винкельман, и Раф. Менгс. Правда, по разному понималась и самая красота, и путь ее постижения: в классицизме это был путь сознательный, у романтиков—путь чувства, интуитивного постижения, божественного откровения. Но везде художник был связан объективным, абсолютным началом.

„Апология действительности сравнительно с фантазией", — такое определение дает сам Чернышевский своему труду. „Прекрасное есть жизнь"—вот знаменитый лозунг, брошенный им и сломивший твердыню идеалистической концепции красоты. Присмотримся к ходу рассуждения Чернышевского: прекрасное существует в самой природе; неверно, что мы не удовлетворяемся красотой живого человека. „Конечно, гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но за недостатком лучшего человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи—ее суррогатом". Нетрудно видеть, что в этой аргументации Чернышевский целиком остается на почве старой классической доктрины, утверждавшей объективность красоты; различие лишь в том, что Чернышевский, как последователь Фейербаха, так сказать, материализует красоту, воплощает ее до конца в конкретной, эмпирической действительности.

Однако он идет и дальше: „содержанием искусства не может быть только одно прекрасное; общеинтересное в жизни—вот содержание искусства". Это дополнение действительно широко раскрывает реализму доступ в искусство. Конечно, совершенно понятно, какое революционное значе-

ние имело такое утверждение: оно ломало вековую традицию эстетики красоты и подчинения художника мировой идее, абсолюту. Это был первый шаг к свободе художественного творчества. Но только первый: несмотря на всю революционность нового учения, оно имеет тесную связь, вернее, является прямым продолжением классического понимания творчества художника. Если прежде он искал объективную красоту, теперь он должен искать объективную жизнь; в том и другом случае его личное, субъективное творчество не играет роли; несмотря на то, что в идеалистической эстетике творчеству придавалось громадное значение, оно все же было несвободным; теперь, освобождаясь от „мирового духа", оно остается подчиненным объективной жизни. Но все же это последнее иго легче; уже Чернышевский это понимал: новая эстетика вносит возможность „субъективизма", зависимость суждения от самого человека, от его понимания жизни.

Любопытно отметить, что эта победа над идеалистической эстетикой красоты одновременно есть и победа над эстетикой содержания. Если не стремление к абсолюту есть смысл искусства, не воплощение мировой идеи, а простое воспроизведение видимого, во всей его конкретной случайности, то ясно, что интерес переносится с вопроса „что" на вопрос „как". Это было замечено еще Гегелем. Отсюда мог бы быть сделан вывод в сторону увлечения формальными проблемами; он и был сделан на Западе. В России он был задержан. В 60—70-х гг. под формой понимают технику, простое уменье, ремесленный „виртуозизм", как тогда говорили; и в качестве такового, относятся к нему весьма подозрительно, принимая его, и в то же время опасливо озираясь, как бы он не узурпировал непринадлежащего ему места.

Первый тезис эстетики Чернышевского утверждает реализм, т.-е. искусство, до известной степени уже завоеванное в то время. Как показывает анализ критики, бои разыгрывались теперь не столько за реализм, сколько за идейность. И это нашло свое выражение в трактате Чернышевского. „Искусство имеет еще значение объяснения жизни, а часто и значение приговора о явлениях жизни". Здесь Чернышевский как-будто возвращается к старой эстетике содержания и к моральному значению искусства, как его некогда понимал Шиллер, и еще раньше — теоретики французского классицизма. Однако, это сходство неполное. Если в старой эстетике моральное, возвышающее воздействие имела сама красота то теперь, за изгнанием ее, эту практическую функцию должно было выполнять что-то другое. Да и самое воздействие теперь иного порядка: это не моральная или гражданская агитация, это—анализ и критика объективной реальности, это — пропаганда. Прежде моральное воздействие осуществлялось через воплощение идеала, теперь—через раскрытие его реальной каррикатуры. Таким образом, новое учительство не уходило от реализма.

Однако, оно вносило в него некоторое нарушение: оно требовало участия личности художника для выбора, оценки явления; дальше, требовало каких-то мер для воздействия на зрителя. Здесь лежал путь к эстетике выразительности; это был первый зародыш того понимания творчества, которое в конце века привело к индивидуалистическому субъективизму. Возможность этого пути была открыта освобождением от абсолюта, которая совершилась в эстетике Чернышевского.

Таким образом, она является и антитезой к эстетике классицизма, и содержит в себе возможности диалектического преодоления себя самой; и притом по двум направлениям: 1) по пути формальному, в чистом реализме (через победу над метафизически-значимым содержанием); это путь Запада, и в частности Франции; 2) по пути экспрессивности, более характерном для России.

Возвращаясь к эстетике Чернышевского, следует отметить, что она имеет двойное значение: как утверждение реализма,—в этом смысле она санкционирует уже совершавшиеся в искусстве завоевания; и как требование идейности, которое скорее обращено к будущему; оно подхватывается искусством лишь в 60-х гг.; теоретическое развитие получает, главным образом, именно этот второй тезис у Добролюбова и Писарева, пришедших к чистому утилитаризму.

Анализ теоретической эстетики поддерживает выводы, сделанные на основании изучения критики: новое мировоззрение было, конечно, революционным по отношению к академизму не только по своей социальной направленности, но и по своей художественной концепции, что было ярким отражением того социального перелома, который совершался в России в середине XIX века. И, однако, новое мировоззрение имело несомненные точки соприкосновения с академизмом. Нам придется еще раз встретиться с этим фактом при рассмотрении самого искусства и затем остановиться на его социологическом истолковании.

III

Прежде, чем перейти к рассмотрению жанра, следует выяснить его место среди других отраслей русской живописи.

Как известно, до середины XIX века это место было далеко не почетным. Если в 30—50-х гг. академия смотрела на него с известной ласковостью [23], то только потому, что не предчувствовала в нем будущего опасного врага, вступившего с нею в открытую борьбу в 60-х гг. Любопытно проследить численное взаимоотношение жанра и других главнейших отраслей живописи на академических выставках 40—60-х гг. Диаграмма I показывает резкий подъем жанра к 60-м годам; однако, несмотря на то, что он становится в эти годы наиболее ярким выразителем нового течения, численно он далеко не достигает неуклонно расту-

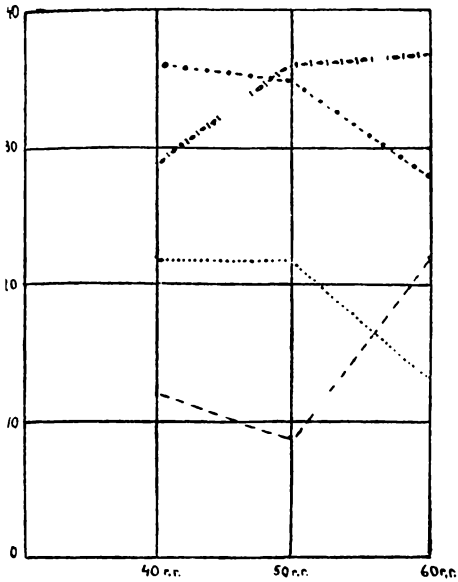


Диаграмма I

ПЕЙЗАЖ.
ПОРТРЕТ.
ИСТОРИЧ. ЖИВОПИСЬ.
ЖАНР.

щей линии пейзажа, и лишь приближается к кривой портрета, который занимал господствующее положение в 40 — 50-х годах; зато он решительно обгоняет линию живописи исторической, классической представительницы академического искусства [24]; в этом и сказывается основная устремленность борьбы двух мировоззрений.

Любопытно, далее, выяснить численное взаимоотношение различных групп внутри самого жанра [25]. Его можно разделить на две основные группы: описательную и идейную. Диаграмма II показывает, вопреки прочно установившемуся взгляду на искусство середины

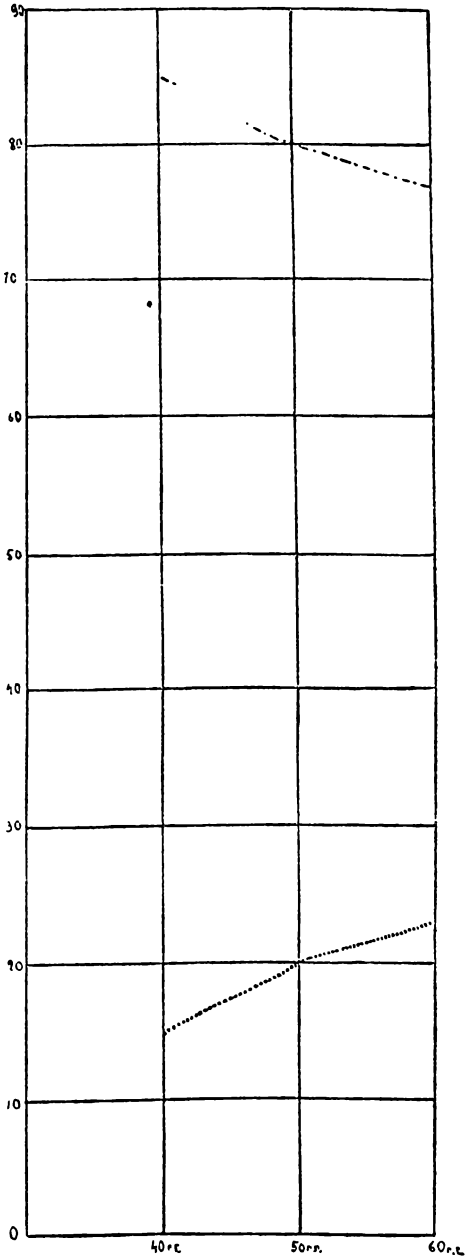


Диаграмма II

БЕЗИДЕЙНЫЙ ЖАНР.
ИДЕЙНЫЙ ЖАНР.

XIX в., что последняя решительно отстает не только в 40-х и 50-х г.г., но даже и в 60-х г.г., что делает понятным нетерпение критики и ее постоянные горькие ссылки на давно опередившую литературу. Диаграмма III по-

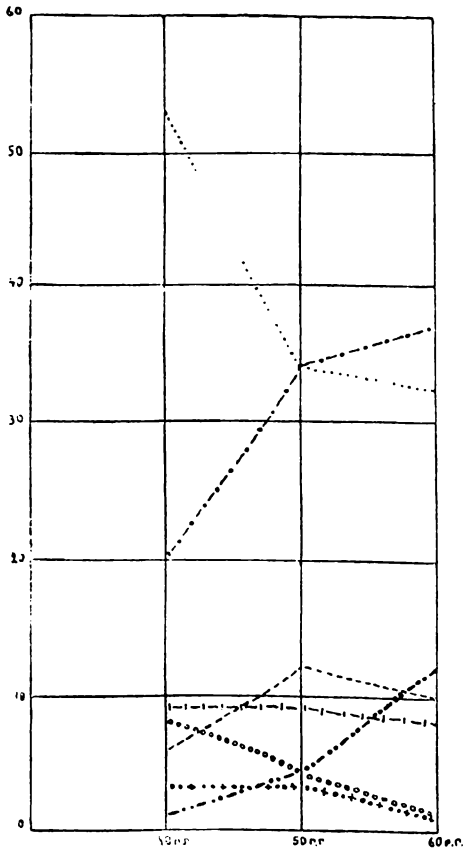


Диаграмма III

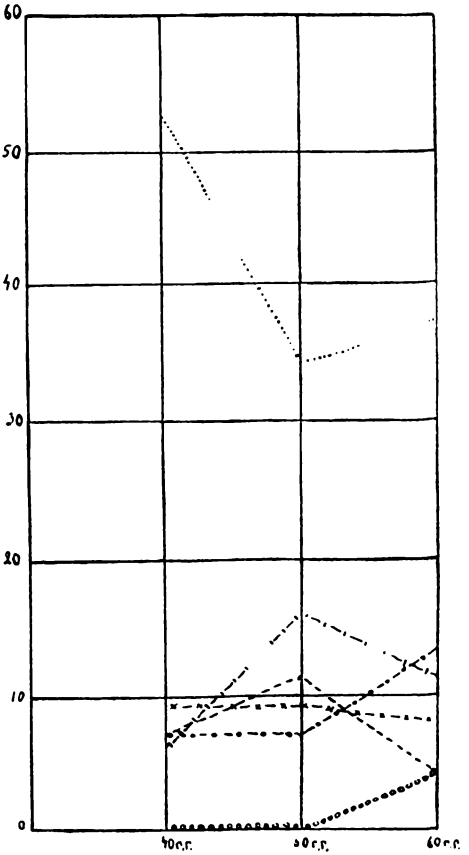
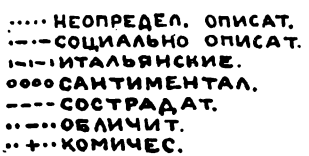
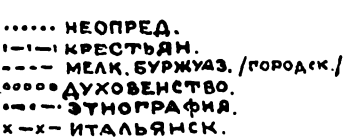


Диаграмма IV





казывает более подробную классификацию жанра. В описательной группе первое место [26] принадлежит жанру социально-описательному (куда относится изображение быта и типов различных классовых группировок), а в пределах его—жанру крестьянскому, как показывает диаграмма IV,

в особенности в 50-х г.г., во время подготовки крестьянской реформы. В той же описательной группе выделяется жанр с явным уклоном в сторону этнографии [27].

Наконец, особую группу занимает жанр итальянский, пенсионерский и вообще академический (в большой мере он является представителем академического участия в жанре, что делает эту группу особенно интересной для нас); кривая этой группы резко падает к 60-м годам.

Во второй, идейной группе, в 40-х г.г. ярко господствовал жанр сантиментальный, куда я отношу те произведения, где художник хотел вызвать у зрителя эмоции положительного характера: любование, восхищение, умиление [28]. Кривая этой группы неуклонно падает, почти исчезая к 60-м годам.

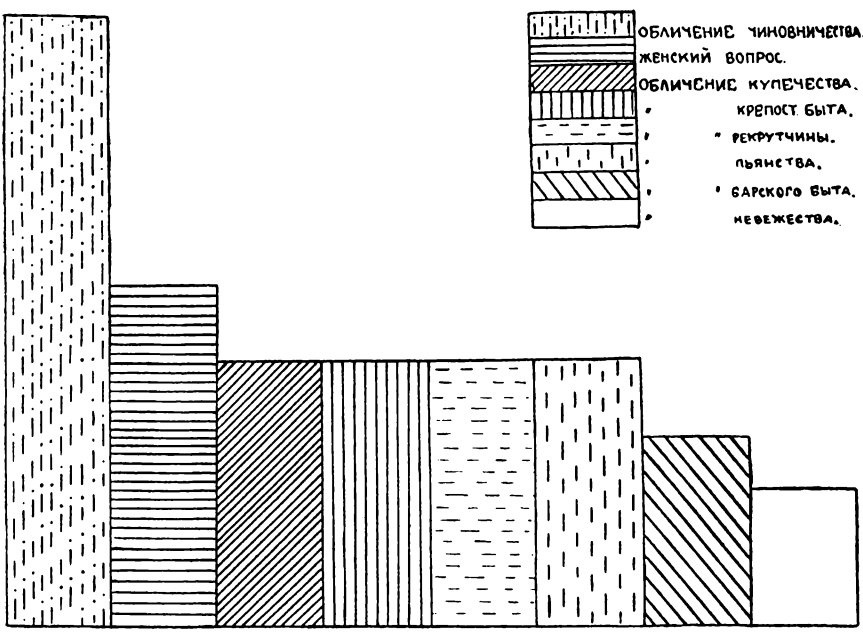


Диаграмма V

Самое большое место в группе идейной занимает жанр, рассчитанный на сострадание зрителя, личное и социальное (первое преобладает в начале, второе в конце) [29]. Здесь уже раскрывается социальное зло, но художник еще не подымается до пафоса негодования, оставаясь в стадии скорби и жалости.

Следующая, самая острая группа, обличительная, занимает, однако, самое скромное место. Здесь также можно отметить переход от обличения личного [30] к социальному [31].

Что же обличала жанровая живопись 60-х г.г.?

Наивысший процент (22,5%, диаграмма V) падает на дореформенное чиновничество, его служебный и домашний быт; на втором месте стоит женский вопрос, юридическое и экономическое рабство женщины (12,5%); затем на равном месте стоят 4 группы: купеческое „темное царство", крепостной быт, рекрутчина и пьянство, без различия сословий (по 10%); слабее интересует барский быт (7%); самый низший % (5) падает на обличение невежества.

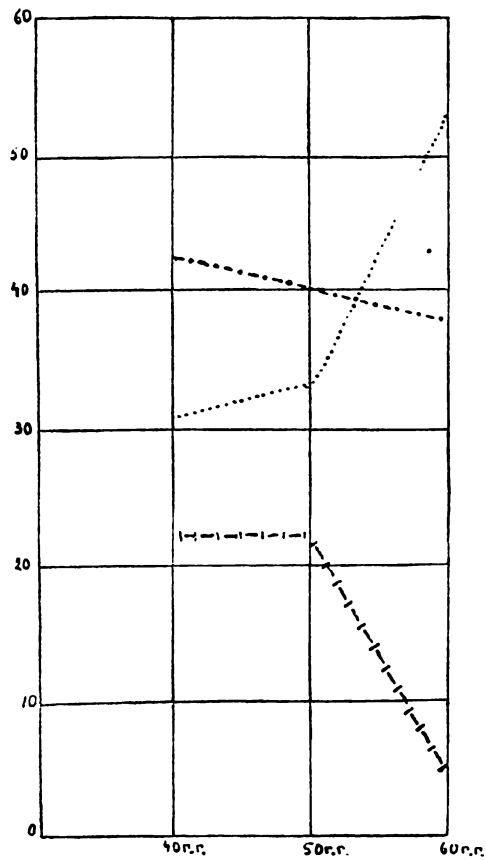


Диаграмма VI.

Заканчивая беглый обзор жанровой тематики, мы должны указать, что мы включаем сюда как сцены, так и отдельные фигуры и группы; диаграмма VI показывает их взаимоотношение и эволюцию, тесно связанную с эволюцией формальной, о чем будет речь ниже.

С точки зрения формы и общей художественной концепции жанр 40—60-х г.г. представляет большое разнообразие. Однако, можно четко выделить два типа: идеализированный академический и реалистический.

Первый представляет любопытную форму уступки академии новому течению, идущему ей на смену: здесь академия как бы заигрывает со своим врагом. Корни этого академического жанра можно проследить до XVIII в., но та разновидность его, которую мы встречаем в 50—60-х г.г. XIX в., связана, главным образом, с Брюлловым; его „Полдень" и „Утро" были вдохновителями всех последующих „Девушек с

тамбурином", „со снопом", „с мандолиной", „итальянок у колодца" и т. п.

Этот тип жанра, естественно, свято хранит академические традиции; здесь остается незыблемой эстетика объективной красоты: Италия служит художнику ее сокровищницей (почему тематитически этот жанр и связан с Италией). По формальной трактовке этот жанр близок к живописи исторической; его особенности: большой формат (нередко фигуры взяты в натуральную величину) и скульптурно-линейная трактовка. Те же традиции и в локальном цвете, подчеркивающем скульптурную изоляцию форм и в то же время столь типичном для эстетики объективной красоты, поскольку красота колорита ставится здесь в зависимость от красоты раскраски самого изображаемого предмета.

Нельзя не отметить яркого напряжениа цвета на рубеже 50-х г.г., унаследовавшего Брюлловскую праздничность,—конечно, в меру таланта отдельных его учеников.

Поскольку красота является главным устремлением этого жанра, мы, конечно, встречаем здесь сильную идеализацию. Однако, нельзя не отметить, что она касается главным образом лица и тела; в аксессуарах к 50-м г.г. появляются несомненные признаки натурализма [32]. Здесь не остается и следа прежней абстракции академических „драпировок". Художник хочет изобразить не только абсолютную красоту, но и особенности couleur locale, во всей их этнографической занимательности (рис. 1). Однако, этот академический натурализм почти всегда остается в области линии и рисунка: ощущение материала редко достигается здесь, так как требует живописных средств. И все же эта гибридная форма представляется крайне показательной и свидетельствует о том, что вместе с первой уступкой (приятием жанра) академии пришлось сделать и вторую: допустить элементы реализма. Пока дело касалось аксессуаров, он был ей не страшен; как уже было указано выше, главные бои разгорелись тогда, когда реализм выступил со знаменем гражданской идейности.

К группе академического жанра примыкают и жанры Штернберга, и отчасти Соколова и Трутовского, хотя они и имеют несколько иной характер и иное происхождение: от пейзажа. Поскольку вся эта группа идеализированного жанра не представляет большого значения для настоящей работы о корнях передвижничества, мы не будем подробнее останавливаться на ней.

Отдельную группу, также связанную с пейзажем, представляет „баталлической" жанр. Некогда Стасов склонен был приписать ему решающую роль в генеалогии жанра; это предположение не лишено основания, поскольку и Федотов начал с этого баталлического жанра, и многие петербургские протопередвижники были ученикамн баталлиста Виллевальде, как А. Попов, А. Риццони, Трутнев и др. Однако, самая художе-

ственная форма „баталлического жанра", многофигурно-пейзажная, меньше всего сказалась в жанре 50—60-х г.г. Поэтому и эту группу мы рассматривать не будем и лишь отметим крайне показательный факт внедрения жанра в эту ультра—оффициальную отрасль живописи.

При рассмотрении основной массы жанра 50—60-х г.г. прежде всего бросается в глаза его интерьерность: почти всегда действие происходит в замкнутом помещении; в тех редких случаях, когда сцена выносится на открытый воздух, замыкание пространства достигается при помощи городских стен [33] (рис. 2); в крайних случаях, когда по смыслу требуется изображение площади, напр., во всевозможных рынках, роль театрального задника выполняет сама толпа, отгораживающая для главной группы авансцену.

В связи с интерьерным характером жанра 50—60-х г.г. приходится искать его корней именно в этой интерьерной области, т.-е. у Венецианова и его учеников; впрочем, на это „отечество" указывалось уже давно. Как известно, Венециановым был, если не создан, то во всяком случае лансирован интерьерной род живописи; венециановцы переписали все залы николаевских дворцов; интерьеры заказывали и частные лица, начиная с Жуковского и кончая московскими и провинциальными дворянами [34]. Как известно, это были или чистые интерьеры, или с одной или несколькими фигурами обитателей, портретного характера.

Вот эти-то интерьеры и связанные с ними групповые и семейные портреты и послужили ближайшими предшественниками жанра [35].

Что же заслужило интерьеру такую теплую симпатию?

Прежде всего, это было изображение дома, тех комнат, где протекала ежедневная или праздничная жизнь заказчика. Это была фиксация своего быта, портрет своего жилища. Его назначение могло быть многоразлично: от тщеславного желания блеснуть своим богатством до скромного намерения запечатлеть любимые предметы, уберечь от разрушения молчаливых спутников жизни. Если в первом случае картина имела назначение некоей демонстрации для других, то в последнем случае цель была совершенно интимна, семейна.

Интерьер вел за собой появление и другой отрасли живописи: натюрморта. В воспоминаниях о своем первом учителе Мокрицкий поясняет нам это: „глазу приятно в изображении внутренности комнат... передать и краски предметов, выразить их простоту, или великолепие" [36]. „Материальное различие (предметов) должен осязательно чувствовать живописец, особенно портретный и еще более жанрист" [37].

И действительно, в интерьерах венециановцев и близких им художников натюрморт имеет громадное значение. Любовно передается не только форма вещи, но и ее матерьял; последнее легче всего удается при помощи света: блики выручают всякого, даже посредственного художника;

оттого так радуют нас всевозможные самовары, фарфор и стеклянные колпаки на бронзовых часах — блестящие предметы, где бликом можно добиться всего. Значительно труднее передача тканей, это удается не всем; но и здесь мы находим большую любовность, особенно, конечно, у Федотова, но и позже, у Неврева, Перова и некоторых других. Любовная внимательность художников не знает пределов в передаче деталей у таких художников, как Хруцкий, Пушкарев, А. Риццони, Зарянко; она достигает иногда почти нидерландской зоркости (рис. 3). Здесь-то и проявился тот натурализм, который так возмущал критику 60-х г.г.

Однако, чистых натюрмортов было сравнительно немного в русской живописи, что и понятно: чистый натюрморт имеет тенденцию к формализму и декоративности, тогда как натюрморт 30—40-х годов имел иное, более интимное значение по связи его с родным домом. Однако, все же иногда попадаются любопытные образчики рождения натюрморта из интерьера; таков анонимный интерьер (м. б. Сороки?) 1838 г. из имения „Островки" Тверской губ. (в Русском музее; рис. 4) [37]а.

Как ни дороги вещи художнику и заказчику интерьера, но все же надо сказать, что в 30-х и отчасти 40-х г.г. они не меньше увлекаются и самим интерьером, как таковым. Их увлекает самое интерьерное пространство — замкнутое, но все же манящее вдаль: художник строит его так, что точка схода помещается в самом центре картины и неудержимо вовлекает зрителя вглубь сквозь амфиладу нескольких комнат. Основной источник света также обычно помещается в глубине и служит той же цели. Поэтому предметы представляют кулиссные силуэты; световой ореол, лежащий по краям их, исполняет свое магическое действие, рождая ощущение пространственной глубины и предметной объемности (рис. 6). Этот прием Венецианов, как известно, подсмотрел у Гране: мы встречаем его в 40-х г.г. у всех интерьеристов.

Такое акцентирование глубинного пространства является отголоском романтических веяний 30—40-х г.г. Однако, в интерьере, как таковом, это стремление в глубину имеет значение весьма ограниченное. К концу 40-х г.г. оно явно ослабевает: центр внимания переносится на передний план. У Федотова, у которого вначале также встречалось типично венециановское построение вглубь [38], в дальнейшем устанавливается иная конструкция: главное значение приобретает первая комната, имеющая выходы только в боковом направлении, отчего исчезает их перспективно-манящий смысл [39]. В дальнейшем все выходы замыкаются; в 50-х г.г. боковые двери или закрыты наглухо, или так приотворены, что в них ничего не видно, или загораживаются входящими фигурами. Тоже можно сказать и об окнах: они исчезают на задней стороне комнаты и переходят целиком на боковую стену, при чем опять-таки благодаря косому расположению в них ничего не видно [40]. Самая комната становится все менее

и менее глубокой, группа придвигается к авансцене. Меняется и расположение комнаты: если у венециановцев в 30—40-х г.г. задние стены всегда были параллельны холсту, а точка схода в центре, то в 50-х г.г. и особенно в 60-х г.г. чаще всего комната строится углом (рис. 5). Любопытно, что эту эволюцию можно проследить не только в интерьерном жанре, но и в чистом интерьере (хотя бы на материале собрания Музея 40-х г.г.). Таким образом, эта эволюция не диктуется сюжетом, а вместе с ним является показателем эволюции художественного и общего мироощущения. Смысл его заключается, по нашему мнению, с одной стороны, в нарастании интимности, с другой стороны, в переходе внимания от пространства к предмету: сначала к вещи, потом к человеку, которые и выдвигаются на первый план.

В связи с этим меняется и композиция. В 30—40-х г.г. вещи и люди расставлены по стенам, оставляя большое пустое пространство в центре. Между людьми связи не больше, чем между вещами; они пребывают в полной статике (рис. 3); в тех редких случаях, когда фигуры находятся в движении, оно не связывает их [41] (рис 7). Нет связи и линейно-ритмической: внимание художника направлено на отдельные предметы, а не на целое; множественность доминирует над единством; лишь при помощи света художнику удается сдержать всю эту разношерстную толпу вещей. Все это, конечно, стоит в тесной связи с преобладанием отдельных фигур и групп над сценами в самом сюжете.

Федотов был первым художником, указавшим реалистическому жанру новый путь. У него появляется движение; группа связывается единым действием; фигуры стягиваются узлом к центру; возникает центральная группа. Если вспомнить, какую роль играл Брюллов в жизни Федотова, то нам не покажется странным, что в этот критический для жанра момент, когда ему понадобилось изобразить единое действие, сценическую группу, помощь пришла из Академии: эти задачи ведь издревле были основными в академическом искусстве. Композиция, которая должна сообщить предельную ясность изложению, собрать все действие в единый узел—таково было требование, хранившееся в академии еще со времен Пуссена. Правда, к этому рационалистическому требованию там присоединялось и другое: требование красоты расположения, ритмической музыкальности; это не могло теперь пригодиться (вспомним возмущения Крамского академическими профессорами, которые учили его итти в композиции от красивых кривых) [42]. Тем нужнее была композиция в ее первом, рационалистическом, значении.

Но академия 50-х г.г. при всей ее традиционности не могла уже больше научить той лаконической концентрации, которая лежала в основе строгого классицизма. Такое требование было бы и непосильным для жанристов; слишком сильна была еще центробежная сила, слишком велик

Рис. 1. О. И. Тимашевский. Итальянка у

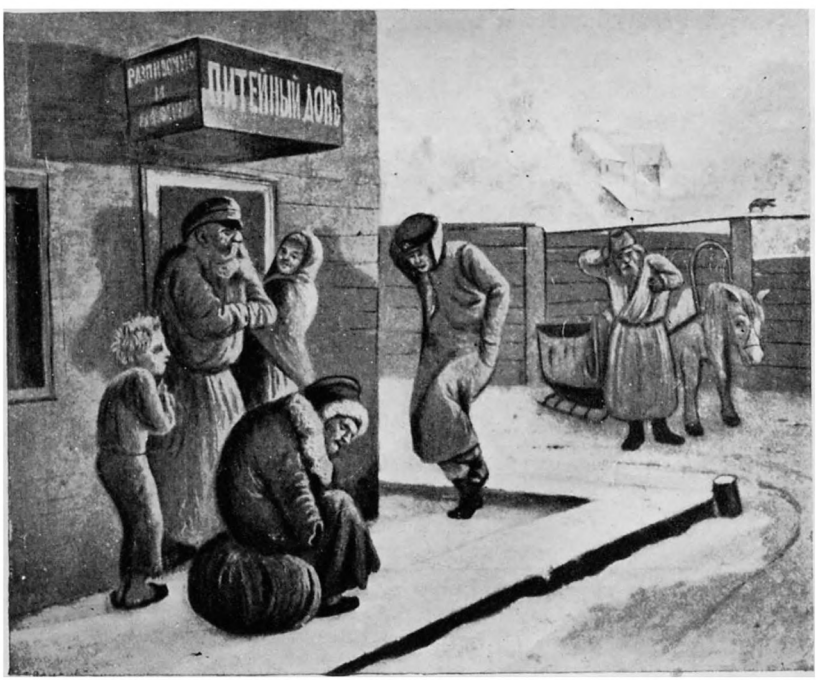


Рис. 2. Л. И. Соломат У кабака.

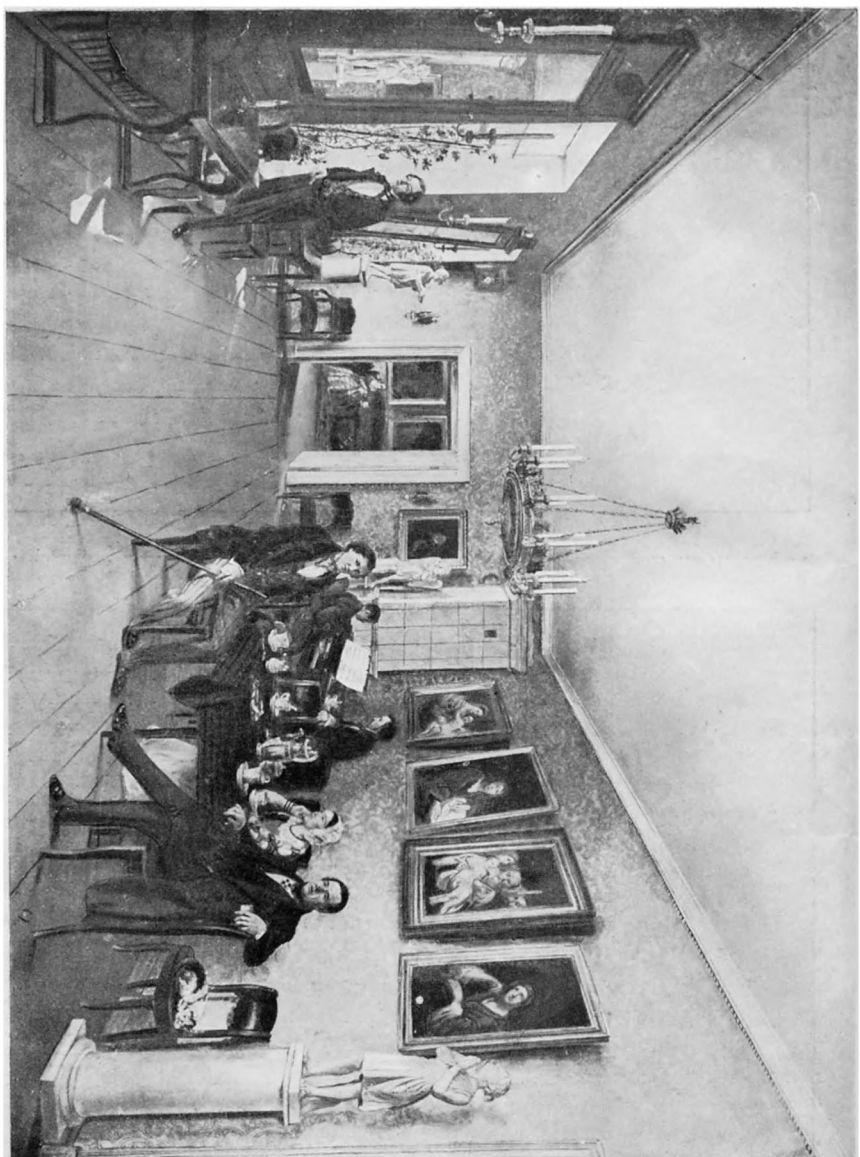


Рис. 3. П. Е. Пушкарев. Семейный портрет.

интерес к мелочам. Отсюда — тот сложный рассказ, который издавна считается отличительной чертой искусства 50—60-х г.г.: это уже не прежняя вещная статика, но это и не классическая драма.

Однако, все же из хаоса несвязанных вещей и событий в 50-х г.г. начинает кристаллизироваться более твердый узел, центральное действие. И тогда художники неизбежно прибегают к академической композиции [43] (рис. 5, 8). Кроме центральности сохраняются и некоторые другие приемы Академии. Так, в первое время соблюдается правило, восходящее еще к старому придворному этикету: фигуры не смеют поворачиваться к зрителю спиной [44], но профиль разрешается, по крайней мере, для второстепенных фигур. Они обычно служат кулиссным завершением классического фриза, который впрочем редко употребляется в его классической строгости; чаще применяется ренессансное полукружие [45] (рис. 9). Затем эти крайние фигуры начинают поворачиваться в пол-оборота и, наконец, совсем спиной: получается в плане подкова; спереди еще остается пустое пространство, открывающее главную группу [46] (рис. 10). Последний этап в этой эволюции — появление круга; оно совершается несколько позже; самым ярким и общеизвестным примером этого служат Репинские „Запорожцы“ [47].

Эти спины имеют громадное значение: они осуществляют разрыв с искусством XVIII века, где зритель был всегда важнее изображенного в картине, ему показывали что-то; теперь же он — почти случайный, непрошенный соглядатай чужой, самоценной жизни. Вместе с тем здесь раскрывается и другой сдвиг: спины знаменуют разрыв с монументальной живописью, рождение собственного замкнутого пространства станковой картины. Как мы уже видели, главное назначение интерьера—личное, семейное, не репрезентативное. Еще более это имеет значение для жанра: здесь исчезают все предпосылки старого декоративного и репрезентативно-монументального искусства. Для современников был совершенно ясен смысл этого переворота; так в 1850 г. П. Леонтьев объяснял успех жанра тем, что живопись „стала получать более кабинетное, нежели монументальное назначение“ [48]. Эта же станковизация была одной из причин и уменьшения формата картины, столь характерного для живописи 50—60-х г.г.

Заканчивая обзор эволюции художественной формы, необходимо указать и на изменения в колористическом оформлении картины. Выше уже пришлось говорить, какую большую роль, особенно в первое время, до конца 40-х г.г. играл свет: и в построении самого пространства, и в магическом оживотворении вещей, и в самом объединении их; несмотря на большое внимание к матерьялу вещи, художник не решался позволить локальному цвету зазвучать со всей откровенностью. Это случилось лишь в конце 40-х г.г., во время расцвета Брюлловской цветности;

ярче и сочнее всего у Федотова,—но также и у второстепенных мастеров, в роде Славянского, Зарянки и др. Несмотря на богатейшую палитру Федотова, его цвет все-таки можно считать до известной степени локальным: он сообщает предметам цветовую изоляцию и самостоятельность, единство построено здесь на координации, а не на субординации, если позволительно воспользоваться терминологией Вельфлина. Таким образом, вещи как бы мстят за ту композиционную дисциплину, которая вводится в жанровую живопись, и наверстывают в цвете то, что они потеряли в композиции.

В дальнейшем, к 60-м г.г. наступает новый перелом. Колорит начинает тухнуть, не теряя, однако, своей локальности. Глухая серость и рыжесть издавна считаются характерным признаком искусства передвижников и их ближайших предшественников. Обычно это объясняют небрежным отношением к художественной форме; поводы к этому давала сама критика 60-х г.г., которая, спокойно отмечая недостатки колорита, всегда находила, что это с избытком искупается достоинствами экспрессии и идеи. Но наряду с этим мы видим и перелом вкусов: Брюлловскую цветность называют „радугой", а у его эпигонов видят „непростительную пестроту", „фальшивый блеск", „бенгальские огни". „Удивительно богато, крайне пестро, и потому самому вовсе не так, как в действительности" [49] Это был протест против цветности во имя все той же простоты и правды, которую искали в реализме, протест против цвета, как украшения. Колорит должен был считаться с правдой внешней, но еще больше—с правдой внутренней: роскошный праздник колорита казался неуместным в новом идейном жанре. Протестовали и во имя единства против красочной множественности. Действительно, нужен был новый, строгий и объединенный колорит. Можно предположить, что это была потребность в живописи тональной, но она пришла позже, в 70-х г.г. Пока же художники еще не нашли выхода и шли на компромисс, отказываясь нередко совсем от колористических задач.

Подведем итоги анализа эволюции художественной формы в реалистическом жанре. Прежде всего, ясно намечается перелом приблизательно в начале 50-х г.г. Первый период характеризуется натуралистической концепцией, точной и детальной трактовкой объекта. Основные особенности его стиля заключаются в пространственном интимизме и материальной вещности. Примыкая вначале к глубинным тенденциям романтизма, жанр с самого начала вводит в них интерьерное ограничение, усиливающееся по мере дальнейшего развития.

Детальная точность в передаче вещи имеет двойное назначение: рационалистическое—для узнавания и изучения предмета, и эмоциональное—в порядке любования вещью, как роскошной, так и скромной. Любопытно было бы сравнить эту особенность раннего жанра с искус-

ством XVIII века, в котором вещь также играет большую роль, главным образом в портрете; но есть громадная разница в отношении к вещи. Там она имела значение: 1) декоративное, как средство дать пышную композицию, украшающую стену; 2) как средство воспеть блеск и знатность изображенного; и наконец, 3) значение самостоятельное, как носитель праздничности; в вещи выражалось чувственное, восторженное наслаждение жизнью. Теперь отпала первая возможность, поскольку, как мы видели, самая картина потеряла монументально-декоративное назначение. Второе связано с репрезентативностью; поскольку нас интересует лишь семейный портрет, сливающийся с жанром, постольку мы здесь, конечно, не найдем и соответствующего отношения к вещи. Однако, нечто аналогичное мы могли бы встретить в парадных интерьерах и портретах. Но и здесь — все ново: если прежде фигура человека решительно доминировала, то теперь она теряется среди множества вещей, и сама почти-что становится вещью [50]. Да и другие достоинства вещей выдвигаются теперь на первый план: роскошь—вот главная гордость заказчика, тогда как раньше воспевалось вельможное или царственное величие.

Сходство могло бы быть в третьем значении вещи, как самоценности: и теперь вещи любят, может быть даже больше, во всяком случае интимнее и внимательнее, чем прежде; но нет больше восторженного гимна; в новой любви к вещи больше точного знания, любовного, но трезвого, может быть даже иногда педантичного.

Таким образом, несмотря на некоторое сходство нельзя видеть здесь прямой наследственности от реализма XVIII века; скорее преемственность существует с низовым натуралистическим искусством крепостных [51].

Вещность, как основной элемент раннего жанра, органически связана и с другими его особенностями: со статикой и отсутствием композиционной связи.

Таким образом, первый период мог бы быть назван русским „бидермейером"; этот стиль и был тем натурализмом, с которым так бурно боролась критика 50-х годов.

Второй период, первые признаки которого обнаруживаются уже в конце 40-х г.г. у Федотова, оформляется лишь в 50-х г.г. Главные его особенности: рост идейности; формальные изменения: появление движения, сцены, рассказа, появление композиционной связи, завершение станковизации. Интерьеризм первого периода усиливается (благодоря полному замыканию перво-планной сцены), вещность не исчезает. В связи с появлением идейности наступают и некоторые изменения в форме: на потухание колорита было уже указано; нам предстоит рассмотреть еще некоторые изменения, которые, по нашему мнению, стоят в связи с влиянием графики.

Основные этапы развития формы в жанре соответствуют развитию русской живописи в целом. Тот же путь—от пространственной глубины к предмету на первом плане—и в пейзаже (эволюция его от С. Щедрина и М. Воробьева к Клодту и Шишкину); также наблюдается и наростание значения интерьера (у того же Шишкина). Натурализм, детальная множественность Клодта и раннего Шишкина заменяются стремлением к объединению. Правда, в пейзаже эта эволюция происходит с некоторым отставанием [52].

Давно уже указывали на связь жанра с графикой: еще А. Сомов говорил о влиянии Шмелькова на Перова, Азадовский—о влиянии Агина на Федотова; Кузьминский в своей монографии об Агине ставит общий вопрос о влиянии графики на жанровую живопись. Действительно, в графике гораздо раньше, чем в живописи, появляется жанр; известно, что и сам Венецианов начал с нее. Именно в графике впервые появляется и карикатура. Эта черта графики совершенно чужда современной ей живописи, где, как мы видели, до конца 50-х г.г. господствовал натурализм. Когда с переходом к идейному жанру начинаются поиски характера, в большинстве случаев дело ограничивается обострением наблюдательности и воздействием на зрителя путем ассоциаций. Тем поразительнее появление в живописи карикатуры, которая есть антипод натурализма: она искажает действительность во имя выразительности, это, конечно,—некая зачаточная форма экспрессионизма. Карикатура попала в живопись точно из другого мира: это и был, прежде всего, мир графики. Впрочем, был и другой источник, о котором придется говорить ниже. Карикатура появляется уже в 40-х г.г. у Федотова, в 60-х г.г. у Соломаткина (рис. 2), у Неврева и особенно у Перова (рис. 10); последний постоянно пользуется искажением пропорций для достижения экспрессии; встречается у него и прием преувеличенно-контрастного сопоставления [53]; Соломаткин наслаждается уродством своих полузвериных харь, упрощая композицию до выразительного лаконизма. Эта вторая черта, лаконизм, временами прорывающаяся в живопись и столь несвойственная ее основному течению, могла быть заимствована также из графики.

Влияние последней просачивалось в среду живописцев не только через многочисленные художественные издания—альбомы, альманахи, и журналы, но и персонально, через тесные личные связи художников обоих искусств; многие из них совмещали их в своем лице, как Щедровский, Шмельков, Плахов. Если живописцы не всегда занимались печатной графикой, то во всяком случае наиболее острые и экспрессивные произведения нередко создавались ими в рисунке.

Все это, конечно, понятно: на цвет с давних пор привыкли смотреть, как на украшение; смысл мог быть передан только рисунком. Теперь,

когда в идейном жанре смысл был главным, естественно, что сохранялось и это академическое преобладание рисунка, в котором, однако, теперь начинали искать выразительности вместо прежней красоты. Здесь опять мы встречаем один из тех стыков с академизмом, на которые уже неоднократно указывалось. Если во втором периоде сохраняла какое-то значение живопись, то это было другое наследие: от натурализма; она имела назначение — повышать иллюзию реальности. Лишившись академического значения, в качестве украшения, живопись, однако, не приобрела нового, экспрессивного смысла; последний сказался только в рисунке, в сфере карикатуры.

Однако, и здесь это были лишь зачатки новой формы. Карикатура никогда не достигала пафоса трагизма и страстной сатиры; в новом искусстве не было окрыленности. Содержание, вытеснившее интерес к художественной форме, построенной на абстрактных законах красоты, не оказалось достаточно могучим, чтобы создать себе новую, адэкватную форму, построенную уже на новой эстетике. Над искусством тяготел рационалистический анализ; оно было пропагандой, а не агитацией. Конечно, это имело свои социальные причины, о которых придется говорить ниже.

Таким образом, необходимо признать, что хотя жанр 50—60-х г.г. имел собственную, внутренне-обусловленную художественную форму и развивался с органической закономерностью, но высокого художественного качества в этом искусстве все же не было. Значение этого течения не столько в создании новой формы, сколько в разрушении омертвевшей старой.

Если мы сопоставим итоги анализа художественной формы и сюжета, с одной стороны, и теории, поскольку она выразилась в критике и эстетике—с другой, то получим полное совпадение. Анализ последней показал нам горячую борьбу 3-х концепций: академической, натуралистической и идейно-реалистической. В искусстве мы нашли те же течения. Представителем первой может служить идеализированный жанр; вторая выразилась в первом вещно-статическом периоде жанра (до 50-х г.г.) третья—в динамическом реализме конца 50-х и начала 60-х г.г.

Появление во 2-м периоде действия, композиционной связи, и тенденция к преобладанию человека стоит в связи с углублением содержания, которого требовала критика, с ростом значения жизненных проблем. Это же выразилось и в потухании колорита.

Эмпирический рационализм, которым так ярко отмечена новая эстетическая идеология, нашел себе выражение, как в точном протоколизме и конкретности трактовки, так и в тематике, где такое большое место занимал жанр описательный. Индивидуализм, лежащий в основе нового миросозерцания, имел двойное выражение: в индивидуализации изобра-

жаемого и в индивидуализации творчества, протестующего против традиционного стиля при помощи отрицания стиля вообще; зачаточные элементы нового, субъективного творчества позволительно видеть в появлении тенденции в содержании и каррикатуры в форме.

Но, как новая эстетика, будучи антитезой академической, была с ней одновременно и связана диалектически в объективной установке и в учительстве, так и новое искусство, несмотря на свою революционность, имело целый ряд закономерно вытекающих из его сущности преемственных связей с Академией в композиции, в приоритете рисунка и в тенденции к преобладанию человека.

IV

Искусство 60-х г.г. брезгливо отворачивалось от Европы и считало себя самобытным. Эта иллюзия давно уже была разоблачена и указаны некоторые пути европейских влияний.

Проблема этих влияний должна была бы стать предметом специальной разработки: в настоящей работе мы позволим себе лишь бегло коснуться ее.

В России имелись многочисленные коллекции старых западных мастеров, как в Петербурге, так и в Москве. В них несомненно преобладали фламандцы и голландцы, особенно в Москве. В Петербурге было несколько больше итальянцев, которых дополняли еще и пенсионерские копии, чего не было в Москве. В качестве добавления к фламандцам и голланцам можно указать на большую популярность Греза.

Знакомство с северным искусством несомненно отразилось на жанре, как на реалистической его концепции, так и на форме. Это влияние могло сказаться и в интерьерности, и в матерьяльности, и в преобладании небольшого формата. Но есть и большие различия: хотя в начальном периоде и можно отметить интерес к пространству и свету, но он не был главным в русском интерьере, и во всяком случае к 40-м гг. начал терять свое значение; русский натурализм, пожалуй, в некоторых отношениях ближе к искусству ранне-нидерландскому. Новое различие вносит идейный реализм; с этого момента русские художники, прежде гордившиеся сходством с фламандцами и голландцами, начинают ощущать свое превосходство над ними. Однако, и в этот период есть следы влияния севера: отсюда, от Тенирса, а может быть от Броувера, могла притти каррикатура; это был второй ее источник.

Появлялись в русских собраниях и современные европейцы; знаменитая галлерея гр. Кушелева, где были „барбизонцы", завещанная им Академии, открылась в 1862 году; художники многократно указывают на глубокое ее влияние на них. Были барбизонцы и в Москве, у Д. Боткина

(1858 г.); были тут и дюссельдорфцы—Кнаус, Вотье и Ахенбахи, были и модные Жером и Мейсонье.

Современные европейцы появлялись в большом количестве на текущих выставках. Особенно много иностранцев было на академических выставках 40-х гг.[54]. Позже число это сокращается; но зато возникает большой иностранный отдел на постоянной выставке О-ва Поощрения Художеств[55]; есть иностранный отдел и на выставке Московского О-ва Любителей Художеств (60-е гг.). Приезжали в Россию и сами иностранные художники; правда, их встречали уже не так восторженно, как раньше, а в 1863 г. даже было решено не давать им никаких академических чинов.

Кто же были все эти иностранцы? Пожалуй, наибольшим успехом пользовались бельгийцы, как те, которые стояли близко к искусству Делароша, в роде Луи Галле, так и те реалисты, которые возвращались к своим старым фламандским традициям, как Бракелер, Блок, Лейс. Из французов самую громкую славу в России стяжали Деларош и Орас Верне; нам не приходится на них останавливаться,также как и на барбизонцах, так как они не жанристы. Важнее отметить успех Мейсонье и из более ранних—Гране. Впрочем, французы вообще не занимают видного места на выставках; чаще встречаются немцы. В 40-х гг. это—представители „бидермейера“[56]; наиболее постоянными гостями в России были также немцы.

Таким образом, связи с Западом были разнообразны; среди них были и такие, которые могли оказать непосредственное влияние на русских художников ввиду родственности задач.

Не прекращались связи с Западом и при помощи поездок художников за-границу. Правда, многие из них горячо стремились обратно, как, например, Перов; самое заграничное пенсионерство для жанристов было сокращено в 1859 году с 6 до 3 лет, с заменой путешествием по России. Характерен выбор тех стран, куда посылались жанристы: если историки пребывали неуклонно в Риме, то жанристы обычно посылались в Париж и Бельгию, иногда в Германию; в Италию они попадали лишь проездом.

Небезынтересны отзывы их о западных художниках. В 40—50 гг. мы нередко слышим их восторги, которые относятся к тем же художникам, которые уже были перечислены. Но с 60-х годов уже заметна тревога: как бы не поддаться соблазну европейской техники, европейского „виртуозизма“, который воплощался для них, особенно с 70-х гг., в образе Фортуни[57]. Антипатия к искусству формальному понятна в эпоху горячей борьбы за идейность.

Однако, несмотря на всю подозрительность к Западу и гордость своей самобытностью, связи с Европой никогда не прерывались.

V

После выяснения общего характера русского жанра в 40—60-х гг. следует поставить вопрос: какое место занимает в нем московская школа? и была ли в самом деле такая школа?

Если мы всмотримся в жанр 60-х гг., то нетрудно будет выделить группу художников, несомненно своеобразную. Перов, Неврев, Юшаков, Прянишников, Пукирев (художники, кончившие Московское Училище Живописи и Ваяния) сильно отличаются от петербургских: А. Волкова, Чернышева, Морозова, Кошелева. Основное их отличие—большее чувство материала, больший натурализм; в них лучше сохранились традиции предыдущего, вещного периода. Наоборот, в большинстве случаев, петербуржане остаются академиками: им труднее освободиться от абстракции. Если мы с этой стороны подойдем к Федотову, то, конечно, должны будем отнести его к московской школе [58].

Однако, мы должны оговориться, что отнюдь не отрицаем наличие натурализма и в Петербурге, особенно до 50-х гг.; речь идет не столько о коренных различиях, сколько об известном уклоне московской школы и некоторой задержке ее в 60-х гг. на стиле предыдущем.

Натурализм имел в Москве прочные традиции. Последний период творчества Тропинина, типичного москвича, целиком проходил под знаком натурализма; а Тропинин был тесно связан с московской художественной жизнью [59]. В преподавателях Училища Живописи и Ваяния, Добровольском и Десятове, сказывается большая близость к Тропининскому натурализму. О роли венециановца Зарянки в насаждении в Москве натурализма придется говорить ниже.

Однако, несмотря на большое чувство материала, московская школа не отличалась колористическими достоинствами, что отмечалось и критикой; ей была присуща чернота, начиная с позднего Тропинина и кончая Перовым. Волна цветности, прокатившаяся по России на рубеже 50-х гг., коснулась и Москвы; она захлестнула Федотова,—правда, уже после его переселения в Петербург,—отчасти сказалась на раннем Неврeве. Но в 60-х гг. цвет угас в Москве сильнее, чем в Петербурге. Если у Перова в эти годы и есть известная изысканность и тонкая нюансировка цвета, то все же во все оттенки он неизменно подмешивает черную краску; как известно, к 70-м гг. его палитра становится почти монохромной.

Наконец, третьей особенностью Москвы можно считать раннее появление вместе с Федотовым, и большое обострение в лице Перова, обличительного направления; если мы вспомним, что и Соломаткин, незаслуженно забытый, острый и талантливый сатирик, также получил свое начальное образование в Москве, то эта мысль получит еще новое подкрепление.

Указанные особенности позволяют считать, что Москва занимала несколько особое место в истории русского жанра.

Это художественное своеобразие имеет свою конечную причину в своеобразии Москвы, как социального организма, которое ярко проявилось в весьма отличном от петербургского характере ее художественной жизни. Поэтому на рассмотрении этой художественной жизни придется подробнее остановиться.

VI

Основным центром художественной жизни в 40—50-х гг. было Московское Художественное Общество и состоящее при нем Училище Живописи и Ваяния, возникшие в 1843 году[60]. Рожденное по частной инициативе, Общество не могло, однако, обойтись без покровительства: его председателем был всегда генерал-губернатор, а с 1866 г. этот обычай был закреплен в Уставе[61]. С 1843 года Общество получало казенную субсидию в 6.000 р. на содержание училища.

Несмотря на это, Училище Живописи и Ваяния все же имело характер общественный, что сильно отличало его от Императорской Академии Художеств.

Каков же был социальный состав Московского Художественного Общества? В первое время громадное большинство членов принадлежало к высшей аристократии[62], но затем начинает расти процент буржуазии, а в 1857 году ей принадлежит уже половина всего состава Общества[63]. В 60-х гг. процент ее опять начинает несколько падать, что, вероятно, объясняется возникновением нового общества, оттягивающего буржуазию

Кроме рядовых членов при Обществе с 1857 г. существовали „почетные соревнователи", непременно из купечества, которые вносили не менее 500 руб. в год, за что получали чин VIII кл., право носить мундир и освобождение от службы по городским выборам[64].

Несмотря на большой процент в составе общества и крупные пожертвования, купцы не играли большой роли в его жизни, участвуя в совете лишь в качестве казначеев. Деятельность их носит характер скорее благотворительный, чем общественный[65].

Материалы Училища Живописи и Ваяния позволяют проследить не только социальный, но и персональный состав наиболее активного ядра общества—его совета.

В 30—40-е гг. деятельное участие в нем принимал известный славянофил Хомяков[66]. Долгое время работал здесь и Шевырев (1843—57 гг.)[67], представитель правого крыла славянофильства, идеолог так называемой „оффициальной народности"; он исполнял всегда наиболее ответственные поручения. Друг его, историк Погодин, „консерватор с прогрессом"[68], не был членом общества, но был ему не чужд, поскольку сделал ему

большое книжное пожертвование[69]. Состав совета в 60-х гг. не имеет определенной физиономии; зато весьма любопытны ранние деятели.

Как мы видели, все они так или иначе примыкали к кругу славянофилов. Чтобы понять их деятельность в Училище Живописи и Ваяния необходимо выяснить их эстетическую идеологию. Она не была вполне однородна.

Шевырев был наибольшим классиком из всей этой группы; он долго жил в Риме в 30-х гг., общаясь с Торвальдсеном и Каммучини, и на всю жизнь остался поклонником Италии[70]. Его лекции в Училище Живописи и Ваяния были посвящены исключительно Рафаэлю и Микель-Анджелло[71].

На противоположном фланге славянофильства, наиболее левом в 40-х гг., стоял Хомяков, который резко восставал против классицистического искусства. „Сам Гете смешон, когда античествует", говорил он в 1843 г.[72]. Академическое искусство было для него символом разрыва интеллигенции, отравленной Западом, и народа". Что же общего между русской душой и российской живописью?" вопрошал он в 1843 году[73].

Неприятие классического искусства было глубоко связано с мировоззрением славянофилов, поскольку им, как шеллингианцам, неприемлемлем был классицистический рационализм[74]. Они склонны были скорее возвратиться к иконе, где были „великие обещания"[75].

Близок к эстетическим взглядам Хомякова и Погодин. Его „Древлехранилище" было одним из первых собраний русских художественных древностей; он находил нужным, чтобы художники „напитались" ими вместо того, чтобы смотреть на одни „Пантеоны и мадонны"[76]. С другой стороны, он еще в 1838 г. советовал „обратить внимание на домашние явления... Заметил ли кто-нибудь, какие живописные группы составляют наши рабочие, крестьяне и мастеровые, когда они... возвращаются гурьбами домой? Тропинин подарил нас малороссиянами, но до великороссиян не коснулся никто"[77].

Требование национальных сюжетов объединяло все течения славянофильства (вспомним, что это был первый этап в исканиях самобытности). Эта точка зрения была основной в Училище Живописи и Ваяния. В 1843 году на его открытии говорилось: „красота русского народа, его живописная грация и пластическая сила... ожидают резца ваятелей и кисти живописцев"[78].

Здесь с предельной отчетливостью сказалось то своеобразное преломление классической эстетики в славянофильском сознании, которое так типично для 40—50-х гг. В конкретной, родной действительности славянофилы искали все той же объективной красоты, которую академики находили в Италии[79]. В славянофильской среде эта эстетическая

идеализация стояла в тесной связи с социальной идеализацией „народности".

Идеализм мешал славянофилам принять „натуральную школу" с присущим ей критицизмом. Но натурализм сам по себе, как интерес к индивидуальному, конкретному и почвенному, не мог быть им чуждым. Тот же Хомяков призывал к всемерной конкретизации науки и издевался над тем, что в России изобретают усовершенствования летних дорог, по примеру Европы, и не думают о русском санном пути [80]; сам же он изобрел каток для его укатыванья [81]. Не даром близко стояла к славянофилам (хотя и непродолжительно) группа „молодой редакции" Москвитянина.

Таким образом, несомненно, что с славянофилами был тесно связан поворот к самобытности, а отчасти и к натуралистической конкретизации.

Посмотрим теперь, как все эти влияния проявились в жизни Училища Живописи и Ваяния.

Прежде всего необходимо остановиться на особенностях его ученического состава. Большая часть его обучалась бесплатно [82]. Доступ в Училище был открыт всем податным сословиям, в том числе и крепостным, если их помещики давали обязательство освободить их в случае получения наград [83]. В результате—огромное большинство учеников было из податных сословий [84].

Ученики сильно нуждались, часто приходили в класс „без обуви и одежды" [85]; хотя и в Академии в 40—50-х гг. преобладали разночинцы, но, несомненно, здесь мы встречаем более демократические слои.

В организации учебного плана Училища—большие аналогии с Академией. В первых трех классах преподавался только рисунок (с оригиналов: эстампов и гипсов), и лишь в четвертом, натурном, классе присоединялась и живопись; в этом классе начинались и эскизы на заданные темы [86]. Преподавание было основано на академических принципах, на изучении античности и старых мастеров.

Но значительные отклонения вносила сама жизнь. Средства Училища были весьма ограничены: тогда как в Академии в 60-х гг. тратилось больше 100 тыс. в год [87], в Училище расход никогда не превышал 15 тысяч рублей, даже и после присоединения архитектурного класса [88]. При таком бюджете, конечно, нельзя было и думать об оборудовании, сколько-нибудь приближающемся к академическому. Поэтому никогда не прекращаются жалобы на недостаток оригиналов для копированья. Помощи частных коллекционеров не легко было добиться [89]. На выставках постоянно появлялись копии с одних и тех же картин; обычное явление—и копии с копий [90]. Преподавание в Училище было в большой зависимости от наличного небольшого материала для копированья; между тем каталоги ученических выставок подтверждают преобладание фламандской и

голландской живописи[91]. Таким образом сам материал направлял копирующих учеников на реалистические рельсы.

Но устремления совета до 50-х гг. нельзя назвать реалистическими. В 1846 г. Шевырев подчеркивал, что было „обращено особенное внимание на выбор натурщиков в отношении к красоте лица. Недостаток прекрасных произведений искусства в Москве еще более побуждает обратиться к прекрасной природе“[92], т.-е. опять—la belle nature.

Темы, задаваемые ученикам для эскизов, также напоминали академические, только с более ярким национальным уклоном[93]. Напоминали Академию и выставки Училища (устраивавшиеся с 1833 г.). Здесь можно заметить лишь известное отставание: дольше держится преобладание копий (до 60-х гг., когда в Академии они почти исчезли), еще больше этюдов и меньше сцен[94]. Впрочем, значительно меньше и исторической живописи. Это отчасти объясняется тем, что многие ученики из последних классов переходили в Академию.

Таким образом, до 50-х гг. Училище было близко к Академии по учебному плану и идеологической установке, на практике же сильно отличалось от нее, отчасти из-за отсутствия средств. Отличался и преподавательский состав. Правда, и здесь попадались строгие академики, вроде Завьялова[95] и Рамазанова; другие же (Добровольские, Десятов), хотя в теории и были академистами, на практике были чистейшими натуралистами[96].

До 50-х годов жизнь Училища текла мирно, без потрясений. Небольшие изменения внес Скотти, с 1849 г. устроивший в Училище костюмный класс для „деталиев“[97]. Но в конце 50-х гг. начались бурные времена. В 1856 году Скотти заменил Зарянко, верный ученик Венецианова, который попытался насадить в Училище его педагогическую систему. Возмущаясь засилием рисунка, он требовал[98], чтобы ученики начинали обучаться живописи с первого же года; вместо копирования оригиналов он предлагал начинать с натюрморта; кроме того, он настаивал на практической перспективе, т.-е на интерьерном классе[99].

Эти предложения имели значение разорвавшейся бомбы в мирной обители Училища. В совет были поданы „мнения“[100] всех остальных преподавателей. „Цель учения—развить в ученике вкус к изящному“, писал Десятов; „мальчик садится за изящный „оригинал“, потом переводится в гипсовый класс на изящнейшую античную голову... и вдруг этого ученика будут заставлять по 3 часа в день изучать формы табурета или какой-нибудь тарелки“. „Рисунок обойдется без живописи, живопись без рисунка—никогда; одним рисунком художник выскажет всю свою задушевную мысль, одними красками он только насмешит; живопись в отношении к рисунку то же, что варьяции в музыке, которые только украшают; это линючие крылья бабочки“. Е. Васильев, другой преподаватель,

приводит еще новый аргумент: „без рисунка высший исторический род живописи не может существовать".

Так в скромном провинциальном училище повторился знаменитый спор пуссенистов с рубенсистами.

Результат получился неожиданный: совет стал на сторону реформатора, и новый опыт был введен.

Воспоминания Перова о своем учителе[101] любопытно дополняют идеологию Зарянки: „Художник—раб природы", говаривал он; „нужна математическая точность", и он изобретал циркули и сетки для достижения ее. О композиции он говорил: „я не признаю этой классической чепухи... В натуре композиции не существует, все делается случайно". Таким образом, здесь мы имеем законченную идеологию того натурализма, который был типичен для 40-х гг. и начала 50-х гг.

Появление Зарянки в Москве, конечно, не случайно; правда, он привез свой натурализм от Венецианова, из Петербурга; но только в Москве, где были свои натуралистические традиции,—если не в теории, то на практике,—его могли принять; только общественное учреждение, несвязанное бюрократизмом, могло санкционировать его реформы. Следы его влияния в большой мере и сообщают московской школе 60-х гг. ее особенности.

Если по отношению к натурализму Общество оказалось достаточно либеральным, то этого нельзя сказать об его отношении к следующему этапу развития живописи — жанру обличительному. В 1864 г. член совета П. А. Дашков настаивал на том, чтобы ученики не смели „представлять на получение наград картин, списанных с натуры, каррикатурного или грязного содержания"[102]. Однако, он же предлагал устроить экспедиции учеников за жанром этнографическим. Новое искусство было неприемлемо для совета только в его обличительной форме.

Методическими боями не ограничилось оживление Московского Училища. В те же годы велась борьба с Академией за свои местные права (Училище было в известной степени подчинено ей; она раздавала ученикам все награды и звания). В 1862 году совет писал: „только свобода в развитии искусства и отсутствие правил, стесняющих его проявление, действуют благотворно на успехи"[103]. Под таким лозунгом смело могли бы подписаться 13 протестантов, выступивших в следующем 1863 г. Права были, наконец, получены в 1865 г. Общество приветствовало в этом „твердое начало будущей Московской Академии Художеств, которая самою силою вещей должна быть открыта в Москве, как центральном пункте мануфактурной и промышленной деятельности России"[104].

До 60-х гг. Московское Художественное Общество с его Училищем было почти единственным очагом художественной жизни Москвы. В 1861 г.

было основано Общество Любителей Художеств, к которому и перешла руководящая роль.

Правда, новое общество не ставило себе целей педагогических: его задачей была помощь художникам, уже окончившим обучение, в их дальнейшей работе[105]; однако, его направляющее значение для московского искусства было несомненно велико.

М. О. Л. Х. отличалось от М. Х. О. своим составом: наравне с любителями в него входили и художники[106]; это делало его организацией более общественно-профессиональной, чем благотворительно-меценатской.

Социальный состав его любительской части был приблизительно тот же, что и в М. Х. О.: половина членов была из буржуазии[107]; но у нее был здесь другой вес: она занимала большое место в совете (тут обычно заседали: Третьяков, М. Боткин, Ценкер). В совет входили и художники; чаще всего это были: Саврасов, Перов, Шмельков, Грибков[108]. Ясно, что их художественная политика была совершенно нового характера.

Она проявлялась прежде всего в стремлении к максимальной популяризации искусства. Общество оказало большую помощь в хлопотах по устройству в Москве публичной галлереи[109]. Кроме того, с первого же года Общество устроило постоянную выставку картин, которая могла оказывать влияние подбором материала[110]. Устраивало Общество и лотереи (по примеру М. Х. О.), художественные вечера, лекции по искусству и археологии; в 1866 г. выпустило сборник статей по истории искусства. Но, может быть, самое серьезное значение имели устраиваемые Обществом конкурсы[111]; премии присуждались обычно художникам нового направления.

Таким образом, московская художественная жизнь всецело находилась в руках общественных организаций: сначала М. Х. О., в известной мере близкого оффициальным кругам; впоследствии М. О. Л. Х., уже вполне буржуазного. Это резко отличало Москву от Петербурга, где художественную жизнь направляла Академия, учреждение государственное, ярко выражающее интересы дворянско-бюрократической монархии Николая I. Петербургское Общество Поощрения Художников, основанное в 1820 г., еще в середине XIX века было почти исключительно аристократическим и бюрократическим; оно было теснейшим образом связано с Академией и служило ей верной опорой. Общественный характер московской художественной жизни делал ее более гибкой и либеральной по отношению к новым течениям. Отсутствие государственных средств не позволяло развернуть в Училище Живописи и Ваяния всю сложную систему академического обучения; его провинциализм был одной из причин меньшей устойчивости по отношению к новым требованиям. Нельзя не отметить и той роли, которую сыграли московские славянофилы в направлении развития московского искусства.

Но, конечно, все эти особенности московской жизни были лишь проявлением своеобразия социальной структуры Москвы.

Прежде чем перейти к выяснению этой социальной основы московской живописи, необходимо коснуться вопроса о характере московского потребителя.

Совершенно несомненно, что выяснением потребителя далеко не покрывается изучение социального субъекта искусства; всем известны примеры того, как искусство, созданное определенным классом, глубоко выражающее его мироощущение, долгое время отвергается им, т. к. художники опережают его в осознании его потребностей. И, наоборот, нередки случаи запаздыванья, когда новый класс влачит традиции искусства прежнего господствующего класса. Поэтому лишь с большой осторожностью можно использовать для социального исследования результаты изучения потребителя; и тем не менее оно необходимо, т. к. все-таки здесь прощупываются конкретные пути воплощения социального субъекта. В частности, по отношению к нашей эпохе изучение потребителя дает ценные результаты, т. к. в это время совершенно отсутствовало осложняющее влияние новаторства художников: последние несомненно шли в хвосте социально-культурной эволюции; на случаи обратные (пережитки чуждых художественных вкусов) нам придется указывать в отдельных случаях.

Итак, кто же были московские потребители искусства? И каковы были самые формы потребления?

Прежде всего, еще продолжалась старая форма—заказ; ученики Училища Живописи и Ваяния жили главным образом именно заказами [112]. Архивные материалы показывают, что первое место здесь занимали портреты и копии; затем шли образа [113]; монументальные росписи, как напр., в Храме спасителя, делались петербургскими художниками. Исполняли ученики и заказы на интерьеры.

Таким образом московские заказы носят, с одной стороны, более ученический характер (копии), с другой стороны, не связаны с монументальными задачами. Преобладание портрета толкало к натурализму.

Наряду с заказчиками мы встречаем в Москве и другой тип потребителя: посетителей выставок. В Училище Живописи и Ваяния они устраивались с 30-х годов; бесплатность позволяла широким кругам посещать их [114].

С 1845 года на выставках Училища Живописи и Ваяния устраивались лотереи [115]. Это было любопытным изобретением художественного рынка, облегчавшим возможность сбыта. На академических выставках лотереи не было,—очевидно в Петербурге спрос был выше [116]. Сохранились расписки лиц, выигравших картины, за 1853 год [117]; здесь было 25 купцов, 24 ремесленника и мещанина, 10 крестьян, 2 дворовых и т. д.,

и только 8 аристократов. Этот документ подтверждает указания современников на демократический характер посетителей выставок[118]. Посмотрим теперь, каковы были основные приобретатели.

В начале XIX века в Москве, по словам Свиньина,[119] было большое количество аристократических коллекций. Кризис дворянского хозяйства заставил распродать большинство их[120]. Уже в 20-х гг. в Москве, как грибы, вырастают антикварные магазины. „Все это некогда составляло украшение дворцов русских вельмож", поясняет Москвитянин[121]. В середине XIX века раздаются постоянные жалобы на оскудение собирательского рвения[122]. „Равнодушие к искусству у нас убийственно", жалуется Москвитянин[123]. Сокращение художественного спроса неоднократно отмечалось и в академических отчетах, правда, несколько позже (в 60-х гг.)[124]. В Москве этот кризис наступил, повидимому, раньше и кончился тоже раньше.

На смену вельможным коллекционерам постепенно появлялись новые. В 50—60-х гг. были собрания у дворянской интеллигенции (у Станкевича и Голохвастова)[125]. Но главную массу новых коллекционеров с 50-х гг. составляют купцы, главным образом, промышленники. В эти годы упоминаются собрания: Четверикова, Лепешкина, Опочинина, Лесникова, Г. Хлудова, Мазурина, Левенштейна[126]. Более крупные коллекции были: у Кокорева, у Д. П. Боткина и Солдатенкова[127]. В 50-х же гг. начинает собирать и Третьяков.

Некоторые из этих коллекционеров собирали по-старому, почти исключительно западных мастеров; таков Д. Боткин[128]. У Кокорева половина собрания была иностранная[129]. Как известно, и Третьяков начал с иностранцев и только с 1857 года перешел к русским художникам[130].

Художественные вкусы этих буржуазных коллекционеров имели свою эволюцию. Более ранние были значительно ближе к Академии: таков между прочим и Солдатенков[131] (он начал собирать с 40-х гг.) В этом проявилось то давление вкусов старого господствующего класса, о котором говорилось выше. В дальнейшем группа буржуазных собирателей отчетливо выявила свою солидарность с новым искусством.

Попробуем теперь подойти с другой стороны и посмотрим, каких покупателей находили те различные виды жанра, которые мы установили выше. Идеализированный итальянский жанр находил себе спрос и в аристократической среде, и у ранних буржуазных собирателей[132]. Натуралистический интерьер, родоначальник жанра, был любим во всех дворянских слоях[133]. Ранний безъидейный жанр также находил себе доступ всюду, вплоть до Николая, который очень ценил, напр., А. Риццони[134]. Обличительный жанр 60-х годов высшей аристократией не покупался, но одобрение среднего дворянства находил[135].

Таким образом, идеологическая эволюция коллекционера очевидна мы можем перейти теперь к изучению самых форм собирания.

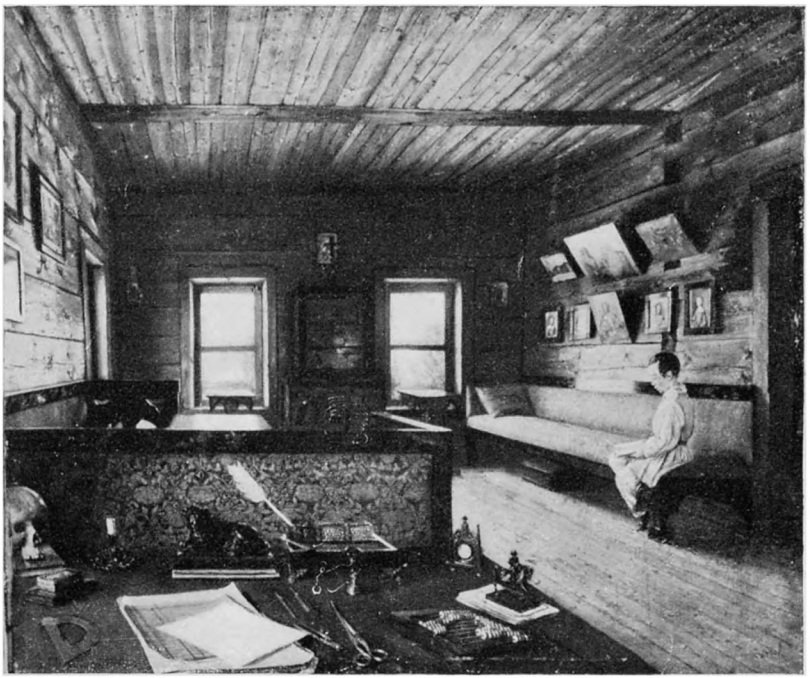


Рис. 4. Неизвестный художник. Кабинет в имении „Островки".

Рис. 5. А. А. Попов. Радостное известие.

Рис. 6. А. В. Тыронов. Мастерская братьев Чернецовых.

Рис. 7. Е. Ф. Крендовский. Сборы на

Обычно считается, что новое коллекционерство целиком основано на рыночно-капиталистическом приобретении. Если это в основном и верно, то нельзя не отметить, что в новой среде не исчезли и следы старой формы—заказа. И Третьяков, и Солдатенков, и Кокорев постоянно заказывали художникам, часто по предварительным эскизам [136]. Заказ можно было и не принять [137]. Как заказчик, Третьяков ставил художникам свои требования. „В письме вашем вы писали мне так много замечаний, что трудненько их запомнить, когда пишешь картину", жаловался Сверчков (в 1857 году): „прошу вас совершенно положиться на художника..." [138]. Неоднократно приходилось им и переделывать свои картины по требованию Третьякова. Таким образом, вкусы заказчика были не только известны художникам, но и оказывали на них непосредственное давление: в этом сохранялась еще старая докапиталистическая традиция.

И все же, конечно, верно, что художественное хозяйство быстро приближается к новой, капиталистической форме своей организации: лотереи и выставки были вехами на этом пути. Художники теперь, повидимому, начинают острее чувствовать тяготу заказа. Стасов объяснял это тем, что, „когда дело идет о царстве фантазии,... о личном настроении", трудно говорить о заказе [139]. Известно, какой трагедией стали заказы для Крамского [140]. В неизвестном рыночном покупателе художники мечтали найти свое освобождение. Правда, тогда же обнаружилась вся безнадежность этой мечты: художники пытались освободиться и от покупателя оплатой за вход на выставки (Ге, 1867 г. [141]); из этого выросло товарищество передвижных выставок. Но и это была капиталистическая форма организации сбыта. Крамской считал, что только рынок может „уравновесить спрос и предложение" и освободить искусство от гибельного влияния академических привиллегий. „Надобно оставить художников на произвол общества, как сапожников и мастеровых: пусть их кормятся, как знают" [142]. Это был поход нового, буржуазного строя против феодально-бюрократического; хотя он принял яркие формы лишь в 70—80-х гг., но зародыши его лежат уже в 60-х гг.

Сдвиги в сторону капиталистической организации художественного хозяйства были общие в Москве и Петербурге. Общим было и расширение общественных кругов, вовлеченных в художественную жизнь. Но в Москве это были несколько иные круги: в Петербурге менее заметно участие буржуазии в коллекционерстве. Петербургский собиратель первой половины XIX века, Ф. Прянишников, был почт-директор, впоследствии министр; гр. Кушелев-Безбородко принадлежал к высшей аристократии. Кризис 50 — 60-х гг. не принес им никого на смену: в 60 — 70-х гг. петербургские художники работали главным образом на московский рынок [144]. Пышный расцвет буржуазного коллекционерства в 50—60-х гг. ярко отличал Москву от Петербурга.

Таким образом, если понимать потребителя искусства в широком смысле, включая сюда посетителей выставок, участников художественных обществ и т. д., то в Москве он принадлежал к чрезвычайно широким кругам, начиная с дворянства и кончая мелкой буржуазией; в узком смысле потребитель-приобретатель резко эволюционировал от вельможного дворянина в начале века к крупному буржуа в середине его.

Хотя эти факты совершенно недостаточны для выяснения социального субъекта искусства, они все же весьма показательны. Правда, решительный перелом в социальном составе коллекционеров в известной мере диктовался причинами несколько внешнего характера: падением покупательной способности дворянства,—что еще не свидетельствует об отсутствии с его стороны симпатии к новому искусству. Но во всяком случае факт симпатии к нему буржуазии на-лицо, и его нельзя не принимать во внимание.

Дальнейшее исследование должно показать, была ли эта симпатия обусловлена внутренней необходимостью, т. е. можно ли видеть в буржуазии и (только в ней одной) социальный субъект нового искусства.

VII

В марксистском искусствоведении давно уже установилось мнение, что европейский реализм есть искусство буржуазии. В какой мере можно это суждение переносить на русское искусство?

Еще в 30-х гг. Москву называли „русским Манчестером“ [145]. Это как будто подтверждает буржуазную гипотезу и сходится с выводами, полученными из анализа московского потребителя, по крайней мере для 50—60-х гг. Правда, до 50-х гг. хозяином московской художественной жизни было по-прежнему дворянство, но это еще не значит, что оно было и социальным субъектом искусства того времени. Присмотримся к социальной физиономии московского дворянства.

Исследование М. Покровского установили, что экономической базой русского дворянства был торговый капитал; однако, феодально-крепостническая организация хозяйства резко отличала дворянство от подлинной буржуазии. Еще в середине XIX в. Москва „носила характер помещичьего уклада; у очень многих были свои дома, прислуга была вся своя, крепостная... своя провизия“,—доставлявшаяся из имений [146]. Казалось бы, в этой среде трудно найти предпосылки стиля, аналогичного „бидермейеру“, который всеми признается за стиль средней городской буржуазии. И, однако, это все же вполне законно.

30—50-е гг. принято называть эпохой разложения крепостного хозяйства. Оно выразилось прежде всего в том оскудении дворянства которое отчасти коренится в падении хлебных цен [147]. В Москве это, оскудение было особенно заметно, поскольку она была резиденцией

среднего дворянства [148]. С другой стороны, в эти годы дворянство переходило на новые, уже подлинно-буржуазные, рельсы. Замена барщины оброком сближала помещиков с рантье, а устройство заводов — с промышленной буржуазией [149]. Московский дворянин уже не вельможа с царственным размахом жизни, самодурством и чудачествами, какими были его предки еще в начале XIX века, в роде того князя, который, по словам Загоскина, заканчивал свои балы громовым возгласом: „heraus“ [150]. Все это исчезло с сокращением размаха жизни [151]. Прежняя парадно-общественная жизнь феодальной и придворной знати с ее театральной пышностью и репрезентативностью уступила место жизни „тихой и семейной“ [152]. Если и прежде в Москве было меньше придворной чопорности и этикета, чем в Петербурге, то теперь простота обихода стала обычной. „Теперь в моде неглиже“, говорил Погодин в 1851 году; [153] не даром москвич не расставался с своим халатом. Интимность жизни, вытекавшая из нового буржуазного уклада, отразилась на самом устройстве дворянского дома: тогда как прежде все заботы отдавались комнатам парадным, в жилых же часто не хватало необходимой мебели, теперь, наоборот, залы иногда по нескольку лет оставались без мраморной облицовки, жилые же покои, всегда небольшие по размерам, обставлялись со всевозможными уютом [154]. Изменился самый характер убранства: если прежде в комнатах было просторно и пустовато, что сообщало им некоторую оффициальную холодность, то теперь везде становится теснее, все больше вещей и безделушек заполняет комнату [155].

В любовном отношении к этим вещам сказывалось наследие прежнего чувственного восприятия жизни; как ни велико было оскудение, но в помещичьей психологии еще сохранялось наследие потребительского хозяйства. Не исчезло еще и гурманское отношение к жизни: не даром гастрономия играла такую первостепенную роль в старой Москве.

Жизнь текла тихо и однообразно, „в строго-определенном порядке, который редко нарушался“ [156]. Не широк был кругозор в дворянской семье: интересы были прикованы к мелочам быта, не отвлекаемые ни пышной придворной жизнью, ни политическими или общественными вопросами. Эта мелочность имела не только социальные причины, сближающие дворянство с мещанством, но и политические; ее усиливала глухая реакция (это в особенности относится к концу 40-х и началу 50-х гг.), поэтому она захватила все слои населения, не исключая и самого центра государственной жизни: известно, какой мелочностью отличался Николай. Но в московских дворянских кругах она достигала апогея.

Таким образом, интимность и ее специфическая форма, интерьерность, и мелочная детализация — черты, характерные для раннего натуралистического жанра, находят себе обоснование в обуржуазившейся (притом в смысле приближения к средней или даже

мелкой буржуазии) психологии московского дворянства. Статика и отсутствие идейных интересов вполне объясняются не столько социальными, сколько политическими условиями. То любование вещью, которое мы находим в первом периоде, и остатки которого дожили в Москве до 60-х гг., находят себе объяснение в чувственно-гурманских традициях дворянства. Правда, этот гедонизм носит теперь очень скромный характер, что может быть и является причиной слабого интереса Москвы к красочной роскоши. Остается понять происхождение нарочитой конкретности нового искусства.

Как известно, развитию этого свойства не способствовало крепостное хозяйство: несмотря на торгово-капиталистическую установку, в нем сохранялись элементы потребительства и паразитизма, отдалявшие дворянство от практической жизни. Николаевская реакция убивала и активность политическую; поколение 40-х гг. недаром заслужило славу „лишних людей"; философическая отвлеченность его слишком общеизвестна, чтобы стоило на ней останавливаться; может быть не было в России времени, когда бы был ярче бытовой романтизм. Это общество, далекое от жизни, было богатейшей средой для развития всяческого отвлеченного искусства. Поэтому совершенно естественно, что мы встречаем здесь симпатии к академическому романтизму, а в области жанра— к идеализированному итальянскому его типу.

Но, однако, как ни популярно такое понимание людей 40-х гг., мы находим в них и другие качества. Тот же Хомяков, шеллингианец и богослов, проводивший дни и ночи в спорах в своем кабинете, который называли „говорильней", увлекался, как мы видели, и вопросами весьма практическими: его настольной книгой была Земледельческая газета, где он искал статей по вопросу о корнеплодах [157]. Хомяков принадлежал именно к новому, промышленному дворянству: у него было два завода, он сам изобретал машины [158]. Промышленная деятельность и была тем стимулом, который толкал славянофилов к почвенности [159].

Таким образом, в помещичьем хозяйстве, построенном все еще на крепостном труде и в то же время ставшем на промышленные рельсы, лежит несомненная двойственность; и ту же двойственность мы находим в искусстве. Если искусство высокое, академическое или романтико-академическое, все еще составляет сознательный идеал большинства дворянства не только крупного, но отчасти и среднего, и до известой степени все еще социально-обоснован (даже и в последнем), то рядом мы находим скромный натуралистический жанр, который еще не очень уважают, но, несомненно, любят: в нем выражаются новые, не всегда осознанные настроения.

Итак, первый период жанра вполне возможно связать с дворянством, в особенности с его промышленной группой. Московский национализм, конечно, стоял в связи с наличием сильной группы славянофилов; ее базой именно и было промышленное дворянство; московский вещный натурализм и его живучесть объясняются большой и устойчивой группой этого дворянства; в Петербурге оно имело уклон совсем в другую, бюрократическую сторону; здесь несравненно более живучими были традиции абстрактного рационализма и академизма. Кроме того, в Петербурге жило дворянство более крупное и блестящее, менее склонное расстаться с роскошной театральностью позднего академизма [160]. Это различие двух групп дворянства (среднего, обуржуазившегося и крупного, феодально-бюрократического, придворного) и составляет первую яркую антитезу в социальной структуре Москвы и Петербурга.

Несмотря на то, что жанру суждено было произвести революцию в художественном миросозерцании, его первое выступление, первый период, не содержал никаких революционных настроений; даже в смысле чисто-художественном его первые завоевания проходили, как мы видели, довольно мирно, может быть несколько контрабандно. Все это вполне понятно, если его социальным субъектом было дворянство, преимущественно московское, в большой мере славянофильское, достаточно „манчестерское", чтобы притти к натурализму, но далекое в 40—50-х гг. от всякой революционности, а тем самым и от искусства гражданского и идейного. Если в дворянстве и были элементы, тяготевшие к западничеству, т. е. к более левым течениям, то в натуралистическом жанре первого периода это отражения не нашло.

Посмотрим теперь, какие социально-психологические, стиле-образующие возможности были в буржуазии.

Основной, исконной ее группой было торговое купечество. Какова же была его психология в 50—60-х гг.?

Как известно, эпоха первоначального накопления капитала еще не закончилась в середине XIX века [161]. Маркс характеризовал этот тип хозяйства, как построенный на хищничестве и разбое; просматривая мемуары, посвященные купечеству середины XIX века, мы получаем полное подтверждение такой характеристики [162].

В торговле отсутствовал методический расчет, постепенное развитие дела; случайная удача, рискованная афера, лихая удаль, почти озорство,—вот, чем движется торговля [163].

Ясно, что такая форма ее не могла способствовать развитию методического рационализма, который обычно считается неотъемлемым качеством буржуазии; наоборот, русскому купцу присущ иррационализм: рядом с буржуазным скопидомством — озорной размах [164]. Домашний его быт хранит традиции Домостроя; он хорошо известен по Островскому.

„Так и чуешь, какого-то восточного властелина, который говорит: „все в моей власти“ [165]. В этих словах Добролюбова прекрасно вскрыта патриархально-деспотическая основа этой психологии, естественная в условиях неизжитого наследия феодализма и родового быта.

Абсолютная власть в семье и над „молодцами“, которым платится жалование по вдохновению, и которых, в случае неудовольствия, отправляют на съезжую пороться [166]. С другой стороны—полная, благоговейная покорность перед властью государственной: купцы чтили Николая не меньше, чем в свое время дворяне — Екатерину II [167]. Как известно, он действительно немало содействовал развитию русской буржуазии [168]. В результате купечество было одной из самых консервативных групп русского общества. По словам Рожкова, единственной формой буржуазной оппозиции было старообрядчество [169].

Наряду с культом власти купечеству были свойственны и другие патриархальные качества. Хорошо известно, какое беспросветное невежество процветало в „темном царстве“ Замоскворечья, где „люди были твердо уверены, что земля стоит на 3-х рыбах“ [170]. Купеческие дома кишели монахами и юродивыми; церковная благотворительность была в полном расцвете [171]. Весь быт был проникнут традиционализмом и подчинен строжайшей дисциплине дедовских правил.

Иррационализм, традиционализм, деспотизм—могли ли быть предпосылками искусства рационалистического, индивидуалистического, демократического? Все эти черты скорее могли бы создать искусство иератическое, монументально-статическое, может быть близкое искусству крестьянскому. Самые тесные связи были у купечества с иконой: известно, какую роль сыграли старообрядцы в собирании ее. Но и соприкасаясь с искусством новым, купцы не обнаруживали стремления к чистому реализму. Правда, в портрете они ценили прежде всего сходство [172], но купеческому портрету всегда свойственна некоторая доза иератической монументальности (вспомним купца Образцова работы Венецианова, и даже Перовского Камынина). Конечно, эта торжественная статика не имеет ничего общего с натуралистической статикой первого периода жанра.

Сохранились любопытнейшие описания домашней обстановки купеческих домов 40—60-х гг. В качестве настенных украшений здесь фигурируют литографированные портреты разных митрополитов и патриотические батальные сцены. В обстановке много пестроты, узорочья и всякой добротности [173]. Одежда женщины не только выражает ее вкус, но должна служить и рекламой ее отцу или мужу: „оденься пофорсистей, чтобы все видели, кто мы есть“, говорит один купец в воспоминаниях Никитина; богатство—вот главная добродетель и человека, и вещи. Это как будто напоминает одну из форм культа вещественности, которая была присуща искусству (в парадных портретах и интерьерах); и действительно, современники обычно

называют новую форму роскоши купеческой. Есть и еще черты купеческой психологии, которые могли бы служить предпосылками изучаемого искусства: его интимность можно было бы связать с той замкнутостью и „семейственностью" жизни, которые были присущи купечеству еще более, чем дворянству [174], что и понятно, т. к. и последнему они были свойственны лишь постольку, поскольку оно обуржуазилось (эти черты типичны для буржуазии, т. к. связаны с индивидуалистическими формами ее хозяйства).

Однако, и интимность, и вещность органически связаны в купечестве с чертами феодальными, абсолютно чуждыми жанру. Совершенно немыслимо допустить, чтобы художественный стиль мог создаться из таких клочков психологии.

Таким образом, основная часть купечества, застывшая на примитивных формах торговли и вследствие этого хранящая патриархальные традиции в своей психологии, не могла быть субъектом реалистического жанра. Однако, возможно допустить, что в середине XIX в. уже назревали новые формы организации торговли, более рационалистические и устойчивые, которые могли бы породить иную психологию, более близкую к реалистическому индивидуализму. Проведенное нами исследование не позволяет утверждать, что такая группа действительно существовала; нам встречались лишь совершенно единичные указания на новый тип купца. Однако, мы не можем считать наше исследование совершенно законченным в этой области, и потому принуждены оставить вопрос об участии торгового купечества в образовании реалистического искусства открытым.

Но была в буржуазии группа, которая уже несомненно далеко ушла от примитивно-феодального типа. Это — промышленная буржуазия; ее хозяйство требовало и большей выдержки, и большей планировки, и большего образования. Притом, именно, того позитивного образования, которое было типично для европейского капитализма [175]. Именно здесь могли появиться и либеральные настроения 60-х гг., в частности стремление к освобождению крестьян (в связи с потребностью в свободном рабочем) [176]. С другой стороны, в промышленной буржуазии на ранней стадии ее развития сохранялись и интимность, и уменье ценить вещь, как по ее добротности (в качестве продукта производства), так и по ее рекламному значению, поднимающему кредитоспособность собственника.

Фактически, именно, к этой группе и принадлежали главным образом те купцы, которых мы находим среди коллекционеров. Четвериков имел суконное производство, Лепешкин химическое, Хлудовы—текстильное, Третьяковы—полотняное.

Для характеристики типа промышленника мы воспользуемся архивом Третьякова, который, несомненно, является ярким представителем

этой группы (на чертах индивидуальных мы останавливаться не будем).

Основной чертой характера П. М. Третьякова была чрезвычайная устойчивость: еще в юности он возбуждал удивление своей положительностью. „Я, на что решусь окончательно, уж не перерешаю", говорил он[177]. Не только старое хищничество, но и новая лихорадочная спекуляция возбуждали его отвращение. Трезвое отношение к жизни для него крайне характерно. „Энергия, сила воли, трудолюбие, здравый смысл"[178] —вот его идеалы. И в то же время Третьякову было свойственно очень углубленное отношение к человеческой личности, что так ярко сказалось в его дружеских письмах. Было ему доступно и очень интимное чувство природы[179]. Во всем его облике ярко сказывается простота; он не любил ничего внешнего и всегда подчеркивал, что „далек от всяких официальных сфер"[180]. Все отмечают его молчаливую замкнутость: Стасову пришлось горько жаловаться, что за 20 лет знакомства он не дал ему никаких материалов для биографии[181].

Однако, это самоуглубление не было исключительным и не мешало ему быть человеком чрезвычайно активным и, в известном смысле, общественным (чему лучшим свидетельством служит созданная им общественная галлерея); в политических вопросах он был склонен к либерализму.

Все эти черты, несомненно, характерны для промышленной буржуазии в эпоху ее молодости и восхождения. Трезвый ум, большая воля, собранность и в то же время активность требовались ей для организации сложного капиталистического хозяйства; внутреннее здоровье и простота характерны для всякого класса, начинающего подниматься и вступающего в классовую борьбу. Интимная углубленность и понимание значения человеческой личности стоят в связи, с одной стороны, с индивидуализмом, обусловленным капиталистической конкуренцией, с другой стороны, выражают рост психологизма, характерного для буржуазии, поскольку необходимость образования приводит ее к интеллигентским качествам.

Таким образом, в промышленной буржуазии действительно лежат предпосылки второго периода жанра, его динамики, его попыток композиционной собранности, его психологизма. Полное обоснование находит в ней, конечно, и эмпирический рационализм его реализма. Яркий расцвет идейности объясняется участием промышленной буржуазии в открытой классовой борьбе 60-х гг. (самый характер обличения носит ярко-выраженный либерально-буржуазный характер).

Однако, сейчас же возникает затруднение: в борьбе 60-х гг. наиболее активным элементом была вовсе не промышленная буржуазия, а все то же „манчестерское" дворянство, сильно полевевшее к 60-м гг. (осво-

бождение от феодальных пут было ему не менее необходимо, чем купеческой промышленной буржуазии)[182]. Следовательно, мы не в праве отмести его при розыскании социального субъекта идейного реализма 60-х гг. Приходится признать, что социальным субъектом этого стиля были обе группы буржуазии. Это было возможно благодаря большой экономической близости их: при однородности их деятельности в сфере промышленности — отличием их (до 1861 года) была дворянская привиллегия владения крепостными[183]; это известным образом отяжеляло дворянскую группу и усиливало статический характер того первого периода жанра, когда эта группа была основным его создателем; это же лежало в основе гедонистических моментов, тоже характерных, главным образом, для первого периода. В конце 50-х гг. и в начале 60-х инертность, присущая психологии помещика, начала пересиливаться тем возбуждением, которое вызывалось открытой классовой борьбой; это и позволило в эти годы дворянской группе итти в ногу с промышленной буржуазией, у которой активность имела двойную причину: и социально-экономическую, и социально-политическую. Сопричастность обеих групп к образованию искусства нашла свое выражение в их совместном участии в М.О.Л.Х. Если мы не находим такого совместного участия в коллекционерстве, то в этом, конечно, сказался кризисный момент дворянского хозяйства после 1861 года.

Москва, как „русский Манчестер", была главным центром обеих буржуазий; поэтому немудрено, что первый период, когда преобладала дворянская ее группа, и второй, когда к ней присоединилась и чисто-буржуазная промышленная группа, были в Москве наиболее яркими. Еще раз повторяем, что вопрос об участии 3-й группы, торговой буржуазии, остается для нас открытым.

Если мы сопоставим эти выводы с общей картиной общественного движения в России в те же годы, то обнаружится некоторое их несоответствие: ведущая роль в обличительном направлении 60-х гг. принадлежит несомненно не Москве, а Петербургу, и притом основной характер этого обличения не либеральный, а демократический, мелко-буржуазный. Мы полагаем, что противоречие это лишь кажущееся. Если Петербург был центром демократического движения, то буржуазный либерализм всецело был связан с Москвой, начиная с Герцена в 40-х гг. и кончая И. Аксаковым, Кошелевым, Юрием Самариным и т. д., и т. д. — в 60-х гг. Это течение и отразилась в живописном жанре 60-х гг. Однако, нами были отмечены в нем и другие элементы: в социальном сострадании, в интересе к экономически-обездоленным сказались зародыши народничества, близость к течению демократическому. Чтобы распутать возникшее недоразумение, необходимо обратиться к самим художникам.

Как известно, в XVIII в. и первой половине XIX в. они редко принадлежали к высшим классам, но тогда происхождение художника почти не отражалось на его искусстве: он был верным слугой своего заказчика и чаще всего даже не осознавал чуждости его требований, поскольку вся культура, которая его воспитала, была создана этим заказчиком. В середине XIX века дело меняется. Мы слышали голоса критики и самих художников, требовавших свободы творчества; в первый раз заговорили о личных правах художника. Это обязывает нас внимательнее присмотреться к социальному положению их.

В середине XIX века они принадлежали к мелко-буржуазной интеллигенции (очень многие художники и по своему происхождению принадлежали к мелкой буржуазии). Мелко-буржуазная интеллигенция, как известно, и была тем элементом, который представлял наиболее демократичечкое крыло общественного движения в 50—60-х гг., и где в 70-х гг. пышно расцвело народничество, как искание широкой социальной базы [184].

Если центром движения этой группы был Петербург, то в Москве была наиболее демократической ее художническая часть. Это и было причиной того, что Москва оказалась в живописи не только либеральной, но и демократической (острота Перовского обличения), и даже народнической.

Таким образом, если в первом периоде жанра значение собственной психологии художников сказывалось еще сравнительно слабо, и он был верным выразителем психологии своего заказчика, принадлежавшего к господствующему классу, то во втором периоде, в эпоху, когда не только буржуазия в целом, но и мелкая буржуазия в частности, стала выдвигаться на авансцену, художник оказался не только выразителем господствующей идеологии, но внес в нее и собственные, осложняющие черты; такое осложнение было тем возможнее, что и самая идеология буржуазии в целом не была ему чужда, поскольку и сам он принадлежал к ней в качестве мелко-буржуазного интеллигента [185].

Кроме социального обострения художники внесли и некоторые другие черты, обусловленные свойствами интеллигенции, как особой социально-экономической и профессиональной группы. Интеллигенция в целом, несвязанная с физическим трудом, и, с другой стороны, далекая от потребительства и гурманского наслаждения жизнью, не имела никаких стимулов к исканию художественной формы, к культу живописного ремесла: психические ценности были для нее важнее всего [186]. Это и было одной из причин падения художественной формы.

Другая причина слабости искусства лежала во внутреннем его противоречии. С одной стороны, это было искусство буржуазии периода анархической организации ее хозяйства, требовавшей искусства реали-

стического и индивидуалистического. С другой стороны, эта буржуазия начинала свою классовую борьбу, что требовало концентрации и идейности, т. е. приближало к задачам Великой Французской Революции. Последнее и выразилось в тех точках соприкосновения с академизмом, на которые неоднократно указывалось; они были возможны лишь потому, что в Академии наличествовали традиции классицизма, рожденного французской революцией, правда, значительно укрощенные и всецело приспособленные монархией и бюрократическим дворянством; если мы наблюдаем в искусстве 60-х гг. связи с академизмом, то, именно, с этими традициями, вышелушенными из той оболочки, которой они обросли в русской Академии. Но русская буржуазия не могла до конца воспользоваться этими традициями: несмотря на обострение классовой борьбы, все группы буржуазии были все-таки безконечно далеки от революционного подъема. Это была эпоха анализа, критицизма и отрицания; не было положительных, революционно-героических идеалов, которые бы подняли искусство до высокой и синтетической формы.

Подведем итоги.

Как мы видели, первый период жанра целиком обусловливается промышленным дворянством, наиболее ярко представленным в Москве. В качестве дворянства п р о м ы ш л е н н о г о оно породило конкретность и ту особую форму положительного, эмпирического рационализма, которая сказалась в натурализме, как художественной концепции, в склонности к почвенным сюжетам и к описательному жанру. Переход от феодального потребительства к хозяйству капиталистическому, требующему бережливости, и в то же время сокращение доходов вследствие особой экономической конъюнктуры привели к простоте, которую новое искусство считало своим главным идеалом, и к интимизму, который нашел такое яркое выражение в интерьерном построении пространств. Такое же значение имело развитие буржуазно-частной жизни взамен бюрократически-общественной: оно способствовало и простоте, и интимности. Анархический характер буржуазного хозяйства способствовал тому, что феодально-родовое сознание заменилось индивидуалистическим, которое лежит в основе всякого реализма; оно ярко выразилось и в русском жанре, и притом, как мы видели, по двум направлениям: и в индивидуализации изображенного объекта, и в индивидуализации самого художника, сказавшейся прежде всего в разрыве с академической традицией.

Средне-буржуазная, полумещанская психология в соединении с политической реакцией дали мелочность, которая сказалась в любви к детализации, характерной для первого периода. Реакция же, которая задерживала темп промышленного развития и сдавливала общественную и политическую жизнь, обусловила статитку. Вещность имела сложное происхождение: вещность, как отрицание жизни, вытекала из застойного,

реакционного состояния общества; вещность, как конкретность, имела те же предпосылки, что и конкретность вообще, т. е. промышленную, практическую деятельность дворянства; вещность, как выражение чувственного восприятия жизни, была, наоборот, наследием помещичьего потребительства.

Во втором периоде социальная база жанра осложняется: к промышленному дворянству присоединяется близкая ему промышленная буржуазия (может быть и некоторая новообразующаяся группа торговой буржуазии).

Поскольку уже в 40-х гг. мы нашли признаки проявления буржуазного сознания, постольку они сохраняются и усиливаются во втором периоде: это—прежде всего индивидуализм и эмпирический рационализм, которые лежат в основе реализма. Поскольку новая буржуазия представляет класс молодой и еще недошедший до стадии потребительства, по стольку здесь сохраняется и простота, и интимность; гедонизм ее не идет дальше того скромного любования вещью и натюрмортом, которое сохранилось еще в дворянстве; в буржуазной среде здесь присоединяется еще особое чувство добротности, характерное для отношения к вещи как к товару. Рекламные требования к вещи сказываются лишь до 60-х гг.; позднее его вытесняют идеологические сдвиги.

Нарастание экономической активности, в особенности в чистой буржуазии (в 50-х гг.), и обострение классовой борьбы (в 60-х гг.) объясняют поворот от вещи к жизни, от статики к динамике. Волевая концентрация, типичная для молодой промышленной буржуазии, была одной из причин попыток преодоления множественности в композиции; вторая причина их лежала в той концентрации, которая сопутствует всякому напряжению классовой борьбы. Но последнее было чрезвычайно слабо: в буржуазии еще отсутствовала та потребность в централизации, которая была ей присуща в эпоху меркантилизма (XVII в.), Великой Французской Революции и империализма (XX в.), та потребность, которая приводила искусство к классицизму и конструктивизму; этим и объясняется слабый успех русского жанра в поисках единства. Обострение классовой борьбы (в обеих буржуазиях) обусловило поворот к идейному содержанию (в частности к обличительному жанру, к карикатуре). Отсюда же и аскетизм искусства 60-х гг. Рост значения содержания имел причину не только в либерально-оппозиционном этапе истории буржуазии, но коренился и в развитии ее социальной особенности, в углублении буржуазно-индивидуалистического сознания; отсюда же и усиление интереса к человеку и его психической жизни.

Осложняющее влияние психологии самих художников, как представителей мелко-буржуазной интеллигенции, сказалось в народнических тенденциях жанра. Гипертрофированный психизм этой интеллигенции, ее

оторванность от матерьяльного производства и физического труда, с одной стороны, и от гедонистического потребительства, с другой,—были причиной слабой художественной формы искусства 60-х гг. Отсутствие революционного подъема лишало его положительных идеалов и синтетической формы. Основное значение этого искусства—в расчистке пути для искусства нового.

29/III 28 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Архив Московского Училища Живописи и Ваяния. Ю. Виппер, История Училища (рукопись).

[2] Стасов. 25 лет русской живописи. Собрание сочинений т. I.

[3] Цитируем по Венгерову: „Молодая редакция Москвитянина". „Вестник Европы", 1886 г. № 2.

[4] „Отечественные записки", 1858 г. № 5.

[5] Перов. Наши учителя. „Художественная жизнь", 1881 г., № 8—10.

[6] Напр. в „Иллюстрации", 1859 г. т. III.
„Современник", 1858 г. № 5.

[8] „Современник", 1850 г. № 10.

[9] Стасов. Тормазы русского искусства. Собр. сочинен. т. I.

[10] Стасов. Отчет об академической выставке 1863 года. Собр. соч. т. I.

[11] „Живописный Сборник", 1857 г. № 6.
„Отечественные Записки"; 1858 г. № 5.

[13] Ibid

[14] „Москвитянин" 1850 г., май кн. 2.

[15] „Чем дольше живет человечество на свете и чем умнее оно становится", он в 65 г.,—„тем равнодушнее оно к чистой красоте" (Писарев. „Разрушение Эстет Собр. сочин. т. IV).

[16] Стасов. 25 лет русской живописи. Собр. сочинен. т. I.

[17] Стасов. Отчет об академической выставке 1864 г. Собр. соч. т. I.

[18] Статья Рамазанова. „Москвитянин", 1853 г., февраль, кн. 2.

[19] Барсуков. Погодин, его жизнь и труды, т. XI.

[20] „Москвитянин", 1848 г. № 6.

[21] „Русский Вестник" 1862 г. (Современная летопись).

[22] В действительности Фишер (как и его учитель, Гегель), делает попытку расширить старую эстетику, но Чернышевский не обратил на это внимания. Он начинает борьбу сначала; но зато и ведет ее значительно дальше.

[23] В 1829 году президент Академии Оленин с одобрением отмечал заслуги Венецианова в „этом приятном роде живописи" (жанре).

[24] В „Русском Вестнике", 1856 г. („Современн. летопись", июль кн. 2) Авдеев со скорбью отмечает, что исторические живописцы изменяют своей почетной специальности и переходят к жанру.

[25] Статистический подсчет произведен на основании материала, сохранившегося в музеях, дополненного по каталогам, архивам и др. источникам. Вследствие необходимости работать частично по одним названиям, результаты подсчета не могут представлять абсолютной точности и дают лишь общие указания на характер классификации.

[26] Мы исключаем группу сюжетов неопределенных, куда вошли между прочим те, которые нам не удалось определить по каталожным названиям.

[27] Всевозможные девушки в костюмах: Оренбургской губ., Рязанской губ.. и т. д также изображение местных обрядов и т. д. Мемуары, письма и архивные материал также свидетельствуют об очень распространенном у художников этнографическом инт ресе. Это совпадает с общим увлечением этнографией, с появлением работ Буслаев Киреевского и т. д.

[28] Сюда относятся всевозможные „молящиеся девушки", „грустящие девушки", „д вушки, подающие милостыню бедному мальчику, в присутствии почтенной старушки и т. п.

[29] Мы имеем в виду с одной стороны такие картины, как „Последняя Весн Клодта, „Вдовушка" Федотова и т. п. с другой стороны — „Светлый праздник нищег Якоби, „Бдение дочери у постели больной матери" Шарвина, Перовскую „Тройку" и м другие.

[30] Напр., в некоторых вещах Федотова („Жена—модница", „Разборчивая невест т. д.).

[31] Оно появляется уже у того же Федотова.

[32] Напр., у П. Орлова, Е. Сорокина, Капкова и др.

[33] У Щедровского, Соломаткина и т. д.

[34] Мокрицкий. Воспоминания о Венецианове. „Отечественные Записки", 1858 г., X

[35] У самого Венецианова и его учеников такие композиции незаметно переходи в жанры: таково было уже знаменитое „Гумно". Такова же почти картина А. Попо 1858 г., названная им „Радостное известие", но представляющая скорее групповой по трет, чем сцену, за что и пробирала его критика (рис. 5).

[36] Мокрицкий, op. cit.

[37] Ibid. Мокрицкий сообщает, что Венецианов первый в России ввел натюрмо в живописную педагогику.

[37а] Опубликован в Ст. годах, 1916, Я.—Ф.

[38] „Приход гренадера в роту" (Третьяковская галлеррея).

[39] Но у Федотова еще не потеряло активного значения это внешнее по отнош нию к комнате пространство: достаточно известно, какую большую роль, даже сюжетн психологическую, играет зеленая боковая комната в „Сватовстве", где Федотов помест своего майора.

[40] Так у Попова в „Радостном известии", рис. 5 (Русский Музей), у Соломаткина „Христославах" (Р. М. и Тр. Галл.), у Неврева в „Торге" (Тр. Галл.), у Перова в „Приез гувернантки" (там же) и т. д.

[41] Напр., у Плахова: „В столярной мастерской" (Тр. Галл.). у Крендовского в „Сбо на охоту", рис. 7 (там же) и т. д.

[42] Крамской. Жизнь и Переписка, изд. Суворина, 1887 г.

[43] Таково „Прерванное обучение" Волкова, рис. 9 (Тр. Г.,) „Сватовство", „Помолвк Чернышева (Русск. Муз.), „Радостное известие" Попова, рис. 5; таково и пирамидальн „Чаепитие в Мытищах" Перова, рис. 8 (Тр. Галл.). и т. д., и т. д.

[44] Вспомним ламентации по этому поводу Крамского („Переписка").

[45] Напр., у Волкова в „Прерванном обучении", рис. 9.

[46] У Дмитриева-Оренбургского в „Водосвятии" (Русс. Муз.), у Прянишникова „Шутниках", рис. 10 (Тр. Галл.), у Мясоедова в „Поздравлении новобрачных" (Русс. Муз

[47] Варьянт Русского Музея. Любопытно отметить, что толчок в этой новой ко позиции мог дать тот же Брюллов, у которого подкова появляется в „Бахчисарайско фонтане" (40 гг.).

[48] „Москвитянин", 1850 г., м а й, кн. 2.

[49] Иллюстрация 1847 г.

[50] Таковы портреты Голицына и г-жи Бек — Брюллова, портрет Турчаниновых — Зарянко и др. (Третьяковская Галлерея).

[51] Доклад А. Греча о „Крепостных мастерах" в Секции теор. и мет. 1927—28 г.

[52] Быть может, позволительно было бы в характере этой эволюции видеть некоторую аналогию с эволюцией европейского искусства от раннего Возрождения (40—50-х гг.). к Высокому (60-х г. г.) и к барокко (70—80-х гг.). Но, конечно, такая аналогия может быть понимаема лишь в весьма условном смысле.

[53] Примером первого может служить „Чаепитие в Мытищах", второго—„Монастырская трапезная" (Р. Музей), где громадная дама под руку с щуплым старичком являют некий прообраз офортов Масютина.

[54] Так в 1849 году из 42 жанров было 23 иностранных.

[55] В 1867 году из 28 жанров было 20 иностранных.

[56] Шульц—из Данцига, Шредер, Dielmann, Rüstige—из Дюссельдорфа; Энхубер — из Мюнхена; позднее—Кнаус, Вотье, д'Ункер.

[57] Это — „последнее слово денежной буржуазии... Награбив с народа деньги, она хочет наслаждаться" (Крамской, op. cit).

[58] Федотов был уроженцем Москвы и всегда подчеркивал ее значение в смысле влияния на его творчество (воспоминания о Федотове Жемчужникова, Дружинина).

[59] Не будучи преподавателем Училища Живописи и Ваяния, он был почетным членом М. Худ. О-ва за постоянное внимание к работам учеников. (Архив Уч. Ж. и В.).

[60] Зародышем его был кружок, называвшийся Натурным классом и возникший в 1833 году.

[61] Архив Училища Живописи и Ваяния; дело № 216.

[62] В 1837 году из 41 члена было всего 6 купцов (Архив Уч. Ж. и В., дело № 98)

[63] Ibid. и дело № 167.

[64] Ibid. и дело № 87.

[65] Известно, как охотно купцы шли в благотворительные о-ва, участвуя одновременно во многих. Сохранилось любопытное свидетельство о том, что побуждало их к этому. Никитин („Пройдоха — Воспоминания именитого купца старого времени 1914 г.") рассказывает, что кроме мундира и орденов (Владимир IV степени давал дворянство), купцов привлекала возможность выгодных связей с высокопоставленными сочленами и получение казенных заказов на поставки. Такие мотивы могли быть не чужды и некоторым членам М.Х.О.; поэтому к росту их участия в нем следует относиться с осторожностью.

[66] Архив Уч. Ж. и В., дело № 47.

[67] Ibid. и дело № 63.

[68] Так его окрестил Рожков, пользуясь термином самого Погодина.

[69] Архив Уч. Ж. и В., дело № 14.

[70] Барсуков, op. cit., т. III.

[71] Архив Уч. Ж. и В., дело № 63.

[72] Хомяков. О московской промышленной выставке. Собр. соч., т. III (ст. из „Москвитянина", 1843 г., кн. 7).

[73] Хомяков. Письмо в Петербург по поводу железных дорог. Собр. соч. т. III (Москвитянин, 1845 г., кн. 2).

[74] Славянофил Чижов возмущался тем, что „в искусстве логика вздумала сделаться законодательницей" („Русская Беседа", 1856 г. № 4).

[75] Хомяков. О возможностях русской художественной школы. Собр. сочин. т. II (1847 г.).

[76] Барсуков. Op. cit. т. VI.

[77] Ibid.

[78] Москвитянин, 1843, т. VI, № 12.

[79] За это же уменье найти красоту в русском крестьянине восхвалял Мокрицкий Венецианова в 50-х гг. (op. cit).

[80] Хомяков. О возможности русской художествен. школы 47 г., собр. соч. т. I.

[81] Рубинштейн, Н. Историческая теория славянофилов и ее классовые корни. Сборник под ред. М. Покровского, изд. Ин-та Красной Профессуры. 1927 г.

[82] Каждый член О-ва имел право содержать в Училище одного бесплатного ученика (Архив Уч. Ж. и В., дело № 98).

[83] Архив Уч. Ж. и В., дела №№ 17, 216 и др. Вспомним, что в Академии с 1817 года строго проводилось постановление о недопущении крепостных.

[84] 488 из 614 за первые 13 лет (Ibid., дело № 87).

[85] По словам председателя О-ва в 1839 г. (Ibid, рукопись Виппера). Чтобы существовать, им приходилось перегружать себя заказами (в 1847 г. на 46 картин, исполненных в училище, 113 было исполнено вне его). Ibid, дело № 631.

[86] Ibid, рукопись Виппера, дело № 173 и др.

Академические отчеты за 60-е гг.

[88] Архив Уч. и Ж. и В., дело № 216.

[89] Ibid, дела №№ 47, 14, 63 и др.

[90] Ibid, дело № 47.

[91] Так в 1849 году было 11 копий с художников этих школ, 5 с французов, и лишь 1—с итальянца; в числе французов было 3 с Греза, 1 с Гране, 1 с Верне. Любопытно сопоставить эти цифры с каталогами петербургской постоянной выставки О. П. Х.; в 1865 г. там было 4 фламандца и голландца, 7 испанцев и 38 итальянцев (Каталог постоянной выставки О.П.Х., 1865 г. Январь—Февраль).

[92] Архив Уч. Ж. и В., дело № 63.

[93] Ibid.

[94] Ibid, дело № 47.

[95] Ibid, дело № 63.

[96] См. портреты их работы в Третьяковской Галлерее.

[97] Архив Уч. Ж. и В., дела №№ 100, 108. В Академии такой класс был устроен лишь в 1860 году (академический отчет за 1850 г.).

[98] Архив Уч. Ж. и В., дело № 173.

[99] Ibid.

[100] Ibid.

[101] Перов. Наши учителя. Художествен. Журнал 1881, № 8—10.

[102] Архив Уч. Ж. и В., дело № 216.

[103] Ibid, рукопись Виппера.

[104] Ibid.

[105] Отчет о деятельности М.О.Л.Х. за 1861 г. Изд.в 1862 г.

[106] Ibid.

[107] [108] Отчеты М.О.Л.Х. за 60-е гг.

[109] В 1861 году в Москву был перенесен из Петергбурга и расширен Румянцевский Музей. В 40—50-х гг. раздаются постоянные жалобы на отсутствие публичной галлереи; частные коллекции недоступны; в Италию же может поехать только тот, у кого есть средства; эти мотивировки подчеркивают демократичность потребности в публичном музее.

[110] Здесь выставлялись произведения современных русских и иностранных художников, а также и из московских частных собраний.

[111] Отчет за 1865 г. Конкурсы устраивались по жанру и пейзажу; когда в 1869 г. был объявлен конкурс по исторической живописи, то он состояться не мог, так как была представлена всего одна картина.

Рис. 8. В. Т. Перов. Чаепитие в Мытищах.

Рис. 9. А. М. Водков. Прерванное обручение.

Рис. 10. И. М. Прянишников. Шутники.

[112] Архив Уч. Ж. и В., дело № 63.

[113] Повидимому, образа не занимали здесь такого места, как в Петербурге, где еще в 1867 году на 186 светских заказов академиками было исполнено 142 церковных (академич. отчет за 1867 г.).

[114] Архив Уч. Ж. и В., дело №№ 4,, 63; Москвитянин, 1848 г., кн. II.

[115] Архив Уч. Ж. и В., дело № 47.

[116] В О.П.Х. лотереи устраивались с 1836 года, но носили менее демократический характер, т. к. билеты были дороже (5 р. вместо 1 р., $1^1/_2$ р. в Москве); отчет О.П.Х. за 1836 г.

[117] Архив Уч. Ж. и В., дело № 47.

[118] „Москвитянин", 1850, № 1 и т. д.

[119] „Отечественные Записи", 1820 г. Т. I.

[120] „Любовь к истинным искусствам... как будто погорела вместе с Москвой в 12 году" („Москвитянин", 1842 г. отв. кн. 2, отд. V).

[121] Ibid.

[122] В 1848 г. в Москве продавалась за бесценок богатейшая Голицынская коллекция рисунков старых мастеров и никем не была куплена (Ibid, 1848 г. январь, кн. 2).

[123] Ibid.

[124] Академические отчеты за 1860-е г. г.
„Москвятянин", 1842 г., яннвать, кн. 2, отд. V.

[126] Архив П. М. Третьякова, 1850 — 60 г. г., отчеты М.О.Л,Х., М.Х.О. и т. д.

[127] Ibid. и Стасов. „Третьяков и его картинная галлерея". (Русская Старина, 1893 г., декабрь).

[128] Стасов. Третьяков и его картинная галлерея (op. cit).

[129] Указатель картинной галлереи Кокорева, 1863 г.

[130] Стасов. Третьяков и его картинная галлерея (op. cit); Архив Третьякова.

[131] Каталог Солдатенковской коллекции Румянцевского Музея. На вкусы Солдатенкова есть указания и в архиве Третьякова.

[132] Академические отчеты за 40—60-е г. г. отчета О.П.Х. „Москвитянин", 1853 г. февр., кн. 2. (Галлерея Прянишникова).

[133] Каталог выставки „Дом сороковых годов" в Музее 40-х гг. 1925 г. Мокрицкий, Воспоминания о Венецианове. („Отечественные Записки", 1857 г. XI) Петров, Отечественная живопись за 100 лет („Северное Сияние" 1862—63 гг.) Архив Уч. Ж. и В., дело № 148, Архив Третьякова.

[134] Архив Третьякова, академические отчеты за 50—60-е годы.

[135] Отчеты М.О.Л.Х.

[136] Архив Третьякова 1850—60 гг.

[137] А. П. Горавский сообщеет Третьякову, что до тех пор будет писать для Солдатенкова, пока не удовлетворит его вполне (Архив Третьякова).

[138] Ibid.

[139] Стасов. Ответ г-ну адвокату Академии Художеств. 1861 г. Собр соч., т. I.

[140] И. Крамской. Жизнь и переписка. Изд. Суворина. 1888 г.

[141] Стасов. Н. Н. Ге.

[142] Крамской, op. cit. (письма к Стасову 1876 г.).

[143] Ф. Ф. Львов. Воспоминания об О.П.Х. 1850 — 62 г. „Р. Старина", 1881, № 8.

[144] Архив Третьякова (1863 г., 1867 г. и др.); Крамской. Переписка и т. д.

[145] „Событие" — рассказ купца И. Рыбникова об обеде в Зимнем дворце 1833 г. „Р. Старина" 1886 г., сентябрь.

[146] Н. В. Давыдов. Из прошлого. Т. I, 1914—17.

[147] М. Покровский. Русская история, т. IV.

[148] М. Рубинштейн, op. cit. Загоскин. Москва и москвичи. М. 1848 г. Крапоткин. Записки революционера.

[149] Это перерождение отметил Гакстгаузен (1843 г.): „дворянство в Москве... живет совершенно иначе, чем прежде. Роскошь на лошадей исчезла совершенно, сократилась дворня, прежде достигавшая несколько сот человек. Часть дворянства не держит при себе вовсе своих крепостных, а нанимает прислугу". (Бар. Гакстгаузен, Исследования внутренних отношений народной жизни в России, 1873 г.).

Здесь и в дальнейшем мы пользуемся бытовыми категориями, постольку они являются функцией социально-экономических, и чрезвычайно ярко и конкретно их воплощают.

[150] Загоскин. Москва и москвичи. М. 1848 г.

[151] „У нас нет теперь 10-15 барских домов, которые наперерыв угощали всю Москву" (Загоскин. op. cit).

[152] М. Дмитриев противопоставляет ее Петербургу, где чиновники „любят жизнь общественную, внешнюю". („Москвитянин", 1848, № 6). В этом ярко проявлялись традиции придворно-бюрократические.

[153] „Москвитянин", 1851, II, стр. 211.

[154] Загоскин, op. cit.

[155] Московский бытовой Музей 40-х годов.

[156] Давыдов, op. cit.

[157] Музей 40-х годов (дом Хомякова).

[158] Ibid и Рубинштейн, op. cit.

[159] Поскольку славянофилы сыграли большую роль в развитии жанра, очень важно подчеркнуть эту промышленно-помещичью их базу: в качестве помещиков, их ужасала Европа, потрясаемая революциями: отсюда их национализм; страх перед революционным реализмом толкал к шеллингианству и православию; отсюда же и идеализация патриархального крестьянского быта в противовес „язве пролетариата". С другой стороны интересы промышленности делали в их среде проблему освобождения крестьян актуальнейшей (Рубинштейн, op. cit). Все это, как мы видели, нашло себе яркое выражение в жанре.

[160] Впрочем, сдвиги были и здесь: любимым портретистом светской знати после Брюллова стал Зарянко (Архив Уч. Ж. и В., дело № 148, академические отчеты за 50—60-е годы). Но, как уже было указано, речь идет не о коренных различиях, но лишь о доминирующих уклонах московской школы.

[161] Рубинштейн, Рожков, Покровский (op. cit).

[162] М. Покровский. Марксизм и особенности исторического развития России. Сб. статей 1922—5 гг., 1925 г.

[163] Давыдов, op. cit. Слонов. Из жизни торговой Москвы (Полвека назад). М. 1914 г.

[164] В очерках Никитина проходит целый ряд головокружительных авантюр и откровенных мошенничеств (Никитин. Пройдоха. Воспоминания именитого купца старого времени, 1900, и Слонов, op. cit).

[165] Добролюбов. Темное царство. Сбор. соч., т. III.

[166] Слонов, op. cit. Никитин, op. cit. Замоскворецкие тузы. Ист. Вестник 1903 г., сентябрь—декабрь.

[167] Ibid и „Рассказ купца Рыбников", op. cit.

[168] Покровский, op. cit.

[169] Рожков, op. cit.

[170] Островский. Тяжелые дни.

[171] Замоскворецкие тузы (op. cit.), Слонов (op. cit.), драмы Островского.

[172] Рамазанов. В. А. Тропинин. Русск. Вестн. 1861 г. ноябрь.

[173] Загоскин, op. cit.

[174] „Купцы ведут жизнь тихую и сидячую,... ворота их домов всегда на запоре; вы можете даже по этому тотчас отличить купеческий дом от дворянского" (Загоскин, op. cit).

[175] Еще в 1843 г. Гакстгаузен отмечает этот особый характер московских промышленников.

[176] Покровской, Рожков (op. cit).

[177] Архив Третьякова (письма к Крамскому).

[178] Ibid. Третьякову несомненно присуще большое внутреннее здоровье: он пишет, что хочет „жить как можно долее?... разве не интересно жить уже для того только, чтобы видеть, что еще будет делаться на свете?...". Когда у Крамского был болен сын, Третьяков писал ему: „если болезнь сделает его хилым, дряблым, то пусть лучше умрет".

[179] [180] Ibid.

[181] Стасов. Третьяков и его картинная галлерея (op. cit).

[182] Покровский, Рожков (op. cit.).

[183] Если это фактическое различие исчезло после 1861 г., то различия в психологических надстройках выравнялись, конечно, далеко не сразу.

[184] Покровский, op. cit.

[185] В 1870—80-х гг., в эпоху начинающегося расцвета буржуазии, в общем русле ее живописи выделялось особое течение, выражавшее идеологию мелкобуржуазной революционной интеллигенции (Ярошенко, Савицкий).

[186] Это ярко проявилось в отвращении художников к гедонистическому формализму французской крупной буржуазии (вспомним отзыв Крамского о Фортуни).

ЗАМЕТКИ О РАЗВИТИИ БУРЖУАЗНОЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ (60—70 г.г. XIX в.)

А. И. Михайлов

I

Русская эстетика конца XIX и начала XX веков сурово осудила искусство 60 и 70 г.г., в особенности 60 годов. Не нужно напоминать здесь оценок Бенуа, который характеризует Перова, как порождение желчного и озлобленного общества, „типичного нигилиста", „сбившегося человека" и т. д., для которого художники начала 60-х годов рисуют лишь „жалкие интересы мещанской среды" [1]. Этот взгляд разделялся в течение десятилетий всеми, кто подходил к искусству этой эпохи. „В истории живописи всех веков, всех народов не было движения более ограниченного и бессмысленного, чем передвижническое" (под „передвижническим" автор понимает искусство 60—70 г.г.). Чаще же всего об искусстве этом просто считали „неприличным" говорить. Всей эпохе 60-х и последующих годов не посвящено ведь было ни одной книги, кроме изданий Стасова и работы Новицкого („Передвижники и их влияние на русское искусство"). Никто не пытался понять это искусство исторически, никто не подошел к нему более или менее объективно. Само представление о нем было в высшей степени искажено, приводило к смехотворным порой выводам. И это вплоть до наших дней. Как страдало от всего этого понимание развития русского искусства, достаточно наглядно показывает несколько утомительная выдержка из одного учебного курса по искусству, изданного в 1924 году, здесь приводимая: „Портрет должен был привести к реализму; к этому доморощенная крепостная живопись привела также, как и в скульптуре... К сожалению, известное настроение средины XIX века заставило последующих художников усвоить лишь сторону содержания у Федотова. Протест против режима Академии объединил группу живописцев-передвижников, создателей идейного реализма, рассказчиков, общественных критиков, проповедников и проч., проч., но не художников-живописцев. Забыты были задачи композиции, рисунки, краски особенно. Поверхностная грамотность исчер-

пывала собственную сторону искусства. В результате, живопись 60—80 годов пала, особенно в области бытописания, жанра. Из этой вереницы однообразных дарований и скучной вереницы картин следует выделить имена Репина, Поленова и Верещагина" [3]. И только В. М. Фриче первый попытался дать схематику социальной обусловленности и значения живописи второй половины XIX века [4]. Характер работы не дал ему возможности детализовать многие вопросы и рассмотреть художественный комплекс эпохи во всей сложности. Таким образом, ряд основных вопросов в отношении этой эпохи ждет еще своего исследования; даже место, занимаемое ею в диалектической смене этапов художественного развития, остается доселе уравнением с многими неизвестными. Обнаружить эти X-ы и поставить их в некоторый закономерный порядок—есть цель настоящей работы, имеющей поэтому единственным своим устремлением социологическую характеристику известного художественного направления, но не отдельных его представителей.

Конец 50-х и начало 60-х г.г. представляют эпоху перегруппировки классов на сцене русской исторической действительности, и этим в конечном результате обусловлено то или иное идеологическое проявление эпохи. И раз мы хотим понять искусство того времени, мы должны принять это во внимание. Ибо если была смена формаций экономических, выдвинувшая новый класс, то должно такое же диалектическое изменение обнаружить и в области идеологических проявлений. В задачу нашей работы не входит отыскание начальных нитей этого изменения в искусстве предыдущих десятилетий. Они там конечно присутствовали; с известной точки зрения вполне справедливо и в Венецианове, и Федотове, и ряде других более малых имен отыскивать то или иное созвучие или пролог искусства рассматриваемой эпохи; однако, все это были изменения еще в рамках старой художественной идеологии и искусства, выступающие как конкретные выражения их собственной противоречивой природы. Процесс постепенного наростания этого противоречия интересен и заслуживает особого исследования, но мы не имеем возможности проследить его в данной работе.

Научная история нового русского искусства вещь несуществующая. Этого нельзя оспаривать. Вся та терминология и характер постановки вопросов, с которыми нам приходится иметь дело, не выдерживают никакой критики. Мы слишком привыкли в отношении определения и характеристики стилей, их обусловленности и т. д. полагаться на выводы буржуазного искусствознания. Тоже получается и в области истории нового русского искусства: характеристику „передвижничества", например, прилагают и к искусству 60-х годов, большинство же историков искусства до сих пор убеждены, что вся суть художественной жизни той эпохи заключалась во внешней борьбе Академии и передвижников, что

передвижничество это нечто совершенно почти неизменное, что, наконец, вся эволюция искусства была определена такими фактами, как выход конкурентов и т. д. С этой точки зрения марксистское искусствознание в области русского искусства имеет перед собою большую работу. Мы не претендуем на выполнение хотя бы части ее. Будет достаточно, если заострится ряд вопросов, и искусство рассматриваемой эпохи так или иначе будет поставлено в связь с диалектикой общественного развития.

Среди историков не вызывает уже сомнений тот факт, что со второй половины XIX века начинается новый этап в развитии русской экономики [5]. Точно также для нас не должно быть никаких сомнений в том, что русское искусство 60-х годов начинает новый период, период буржуазного искусства, перемешивающийся временами с идеологическими выявлениями реставрируемого дворянства, но все же с первых шагов радикально противопоставивший себя классовой культуре последнего, столь яркой еще в 30-е годы [6]. Общественные перегруппировки 60-ых гг. в основных моментах совершенно ясны. Старая экономика, крепостнический строй, который питал культуру дворянства в эти годы, переживает жестокий кризис. Замена его новыми экономическими отношениями, капиталистическими, и вызвала целый ряд реформ и изменений в соотношении классовых сил. Первые годы 60-ых г.г. отмечаются борьбой основных классовых групп дворянства и буржуазии, тогда еще мало дифференцированной. Если дворянство не так легко сдавалось, а часто и побеждало, то лишь в силу своей исторической традиции; прогрессивность им была уже утеряна. В качестве же прогрессивного класса с большим основанием выступила буржуазия. Два слова о самом понятии „буржуазия" по отношению к данной эпохе. Мы включаем в этот термин и дворянство, переродившееся в буржуазию, и мелкую буржуазию, поскольку они были в первые годы противопоставлены единым фронтом умирающему классу. Соотношение борющихся экономических величин находило свое отражение в соотношении общественных групп и их идеологии. Анализируя политические программы того времени, Покровский приходит к выводу, что кроме реакционной правой, удерживающейся на основе крепостнического хозяйственного уклада, можно наметить 3 течения: либерально-монархическое, группировавшееся вокруг Герцена; буржуазно-демократическое, центром которого была редакция „Современник", откуда и вышел „Великорусс", и социалистическое, нашедшее свой манифест в известной прокламации к „Молодой России" [7]. Ряд исторических фактов, которые каждый имеет возможность легко проверить, показывает, что влияние третьей группы было не особенно значительным; первая же склонна была занимать промежуточное положение в классовом конфликте и, наконец, вторая была наиболее сильно оформлена

классово. Это оформление находим еще в конце 50-ых г.г. В 1858 г. Чернышевский писал следующие знаменательные программные утверждения: „Либералов совершенно несправедливо смешивают с радикалами и демократами. У либералов и демократов существенно различны коренные желания, основные побуждения. Демократы имеют в виду по возможности уничтожить преобладание высших классов над низшими в государственном устройстве: с одной стороны — уменьшить силу и богатство высших сословий, с другой — дать более веса и благосостояния низшим сословиям. Каким путем изменить в этом смысле законы для них почти все равно... Демократ из всех политических учреждений непримиримо враждебен только одному — аристократии: либерал почти всегда находит, что только при известной степени аристократизма общество может достичь либерального устройства". Далее Чернышевский делает замечательное определение либерального понимания свободы: он спрашивает, на что бедняку нужно юридическое право обедать на золотых сервизах, когда у него нет на них средств [8]. Что это течение выражало облик прогрессивной буржуазии и буржуазной интеллигенции, прекрасно доказано Покровским в соответствующем месте. „Публика Чернышевского", говорит он, „была прочнее: не даром „Великорусс"... был популярнее всей остальной литературы того времени. Но это опять была публика из зажиточных слоев общества, и в этом отношении сам лидер „Великоруссцев" (т.-е. Чернышевский А. М.) не составлял исключения" [9].

Демократические идеи распространялись широко. „Бессословность входила в нравы, и нам, свидетелям того, как цепко держалось российское дворянство за обломки своих привиллегий, трудно себе представить, что было время, когда литераторы, принадлежавшие к дворянскому сословию, гордившиеся этим, даже явно жаждавшие угодить дворянству, поднимали вопрос о полной отмене дворянских преимуществ" [10]. Такова классовая ситуация начала 60-х годов. Она то и является законодателем в области идеологии. Очевидно, и в последней мы должны различать в первую очередь две стороны, отвечавшие этим двум классам, при чем буржуазная идеология несомненно подавляет в первые годы дворянскую. Повторяем, буржуазия была классом прогрессирующим, и ее идеологические проявления были поэтому значительнее, производили гораздо больший эффект. Часто буржуазия представляется нам в эту эпоху достаточно слабой. Однако, давно уже пора отбросить это предвзятое мнение." Не подлежит сомнению, что 60-е и 70-е годы были первым моментом развития русской пореформенной индустрии, первым порывом к росту индустриального капитализма в России" [11]. В эти первые годы буржуазия была в достаточной степени революционной. Ее передовой авангард, интеллигенция, в своих революционных стремлениях

ею всячески поддерживался. Лишь впоследствии наступает конфликт между ними, использованный правительством. Идеология буржуазии в основных моментах была почти единой для всех ее групп, недостаточно резко отдифференцированных (крупная буржуазия, мелкая буржуазия, интеллигенция и т. д.). Это свойство всякого молодого класса, выступающего на арену классовой борьбы, борющегося с старым, хотя бы и не достаточно обостренно, как это было в русской действительности. Вначале 60-х годов был дан достаточный выход и свобода оппозиционным настроениям. Крайняя правая была, как известно, сильно перепугана угрозой крестьянских бунтов и других неприятностей, а буржуазии в этот период было выгодно пугать, чтоб добиться максимума уступок. Ей нужно было достигнуть условий максимально благоприятных для проведения в жизнь лозунга „обогащайтесь", захватить экономические высоты, и, чтоб сделать свою позицию устойчивой, она привлекала в свои ряды и тех, кто требовал большего, кто выдвигал лозунги коренного переустройства, чтоб затем, достигнув желаемого, предательски их покинуть. В области идеологических проявлений в эти годы была допущена значительная свобода. Стоит лишь напомнить характер тогдашней литературы и ее значение. То же относится и к живописи. Общий характер последней станет нам понятным вполне после сделанных замечаний. Все ее характерные особенности и признаки, как увидим, будут совпадать с общим характером эпохи, и также обусловлены соотношением классовых сил.

II

Недаром русская живопись 60-х годов вызвала такое озлобление среди историков искусства конца XIX и начала XX в. Недаром для Бенуа эти новые художники лишь „сборище мужиковатых бедняков", а артель художников — „учреждение дикое" [12]. Эволюционируя, буржуазия уходит от своего революционного прошлого, а если и принимает его, то только лишив революционного, протестующего содержания. Но многих художников этого „протестующего" периода ей было трудно „приспособить" с этой точки зрения, и если мы видим, что приспособлен был Ге [13] и другие, то с Перовым раннего периода никто из наших недавних историков искусства примириться не мог. Живопись начала 60-х годов была подлинным антиподом дворянской, она была выражением идей молодого, прогрессивного, и хоть в малой степени, но революционного класса. Хотя большинство историков искусства и не могло объяснить объективно ряда фактов, не понимало их значения, однако, зафиксированный ими ряд изменений совершенно точен. Уже для 50-х годов, как замечает Бенуа, плеяда непосредственных продолжателей Брюллова чрезвычайно быстро исчезла. Брюллов—типичный представитель дворян-

ского искусства, и в лице его продолжателей иссякало дворянское искусство. В 60-е годы в качестве продолжателя его традиций выдвигается лишь Флавицкий („Кн. Тараканова") [14], который, конечно, не обладал сколь нибудь выдающимися данными. Все согласно говорят о том, что дворянская культура и дворянская живопись, в частности, пережили в начале 60-х годов сильный кризис, что они на время почти перестали существовать в качестве значительной общественной величины. Господствующее место начинает завоевывать буржуазное искусство. Его успех, столь значительный в эти годы, был удивителен для многих и совершенно неправильно истолкован, как случайность, попустительство Академии и т. д. В этом отношении наиболее распространена оценка Крамского, которую мы здесь приводим. „Я застал Академию"—рассказывает Крамской—„еще в то время, когда недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии, и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получить за такие картинки помимо классов. Появится, например, талантливый мальчик, дойдет до натурного класса, попробует, порисует, да на лето куда-нибудь и исчезнет, а к осени привезет что-нибудь в роде „Поздравления молодых", „Приезда станового", или „Продавца апельсинов" (Якобия). Все видят ясно, что есть юмор, талант, ну и дадут маленькую серебряную медаль, так, для поощрения; а молодой человек на будущий год привозит уж что нибудь получше: „Продавец халатов" (Якобия) или „Первое число"; профессора опять смеются и, по недоразумению, дают большую серебряную медаль, да рядом, для очистки совести, чтоб не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали неимеющих серебряных за классные работы; а на выставке встречаются уже с такого рода работами, как „Первый чин" Перова, „Светлый праздник нищего" Якобия, „Отдых на сенокосе" Морозова, „Возвращение пьяного отца" Корзухина, „Сватовство чиновника" Петрова. Постановление забыто, и золотая медаль 2-го достоинства награждает лапти да сермяги. Чем дальше в лес, тем больше дров. На следующий год уже является „Последняя весна" Клодта, „Привал арестантов" Якобия, „Проповедь сельского священника" Перова. Как не увлечься, хотя бы и профессорам! И большая золотая медаль летит, по недоразумению, молодым художникам. Глядя на то, что делается, завзятые рисовальщики натурного класса, или так-называемые „историки", у которых еще осталась живая искра таланта, заявляют Совету о своем желании перейти на жанр, предъявляют свои эскизы к утверждению (Константин Маковский, Песков, Шустов). Им дозволяют. Проскакивают и эти. А между тем Совет чувствует, что пора что-то сделать. Но либеральный конференц-секретарь, как это часто

случается с людьми, недовольно знающими то дело, за поправки которого берутся, идет на компромиссы в таких вопросах, которые собственно и составляют самый живой нерв дела. Так и в этом случае вышло нечто уродливое [15] (т.-е. выход „конкурентов" А. М.)". Крамской не понимал закономерности совершающегося и все объяснял случайностью. Академия не могла поступать иначе. Буржуазия еще гораздо раньше начала наступление на эстетическом фронте. В своей диссертации, ставшей своего рода манифестом молодого буржуазного искусства, Чернышевский, категорично заявивши, что „прекрасное—есть жизнь", четко сформулировал классовую точку зрения. Сурово осуждено искусство вырождающегося класса, его понятия красоты, его распущенность, оскорбляющие чувство жизненного, здорового и нормального, характерное для молодой буржуазии [16]. Рационализм и критицизм, составляющие также ее принадлежность, явно обнаруживаются в выводе, что произведения скульптуры, живописи „по многим и существенным элементам (по красоте очертаний, по абсолютному совершенству исполнения, по выразительности и т. д.) неизмеримо ниже природы и действительной жизни" [17]. И наконец, третье, интересующее нас положение его, несомненно вытекает из той активности в общественной жизни, которой обладает молодой класс. Оно стремится сделать и идеологию, в том числе искусство, наиболее активным, надежным орудием в классовой борьбе. „Кроме воспроизведения искусство имеет еще другое значение—„объяснение жизни". Самый факт появления этой диссертации показывает, что оформление буржуазной идеологии шло наряду с успехами буржуазного хозяйства. Эта эстетика явилась провозвестником нового искусства, которое вскоре заполнило академические выставки. И это было не случайностью, а закономерностью. Молодой класс выдвинул ряд художников из своей среды (мелкой буржуазии, интеллигенции, как наиболее чуткой к идеологическим вопросам), и эти художники выступают довольно активно и дружно. Напомним некоторые факты. 1858 г.—появляются картины Перова „Допрос у станового" и „Сын дьячка"; 1860 г.—Петрова „Три мужика", „Пасха нищего" Якобия; „Знахари" Мясоедова, „Сводня" Шильдера и др. 1861 год, год реформы и наибольшего ожидания социальных сдвигов, крестьянских бунтов,—появляется Перовская „Проповедь на селе", по словам Бенуа: „дерзкая, базаровская по резкости, выходка". Ее не позволили даже поставить на выставке, настолько резко в ней было выражено и оформлено чувство ненависти к старым формам общественной жизни—к клерикализму, спутнику реакции. И наконец, „Крестный ход на пасху", по словам того же Бенуа, являющаяся „чудовищной по своему цинизму страницей". В 1861 же году появился „Привал арестантов" Якобия, „Сватовство к дочери портного" Петрова. В 1865 году задумана „Монастырская трапеза" Перова, и ранее появилось „Чаепитие в Мытищах"; 1866 г.—

„Тройка" его же. В 1867 году — Неврев „Недалекое прошлое". Таким образом, первые годы десятилетия проходят под знаком сильного выступления молодой буржуазии на идеологическом фронте. Перов был, конечно, самым ярким представителем этого выступления. Анализ его художественной деятельности 60-х годов вполне убеждает в этом. Интересно отметить, что, как типичный художник своего класса, Перов никогда в эти годы не дает нам отрицательный тип буржуа, делового человека или интеллигента. Даже в его „Приезде гувернантки" купец выглядит довольно добродушным. Зато, когда он имеет дело с группами, являющимися проводниками реакционных стремлений правительства, он дает их в отрицательной трактовке и создает вещи, обладающие большой агитационной значимостью.

Новое искусство характеризуется, таким образом, прежде всего новым содержанием. Невиданные доселе персонажи появляются в картинах. Дворянство, аристократия совершенно почти исчезают, как изображаемая категория. Настоящий герой этой живописи крестьянин, мелкий буржуа, городской разночинец, интеллигент и т. д. Крестьянин в момент наивысшего напряжения социальных сдвигов был модной фигурой. Вокруг него боролись дворянство и буржуазия, которые не прочь были попугать друг друга этим крестьянином, а буржуазия прямо видела в нем своего союзника. Ведь она ратовала за его „освобождение". В ее литературе, в ее искусстве лапти были сильным аргументом. Они заставляли проникаться сочувствием к идее реформы и т. д. Перов и начинает с изображения крестьян. Другие ему в этом следуют. Разночинная интеллигенция, сыгравшая такую роль в то время в качестве головной фаланги буржуазии, также широким потоком вливается в искусство. Слуги старого класса, реакции, наоборот, изображаются сатирически. Из всех институтов дореформенной России буржуа ненавистны особенно клерикализм, полицейщина, старый сословно-дворянский суд. Художник буржуазии и бьет по этим сторонам дворянской России. Интерес к жизни городских низов также в достаточной мере оправдан, поскольку эти низы питались буржуазной идеологией и были ее союзниками.

Национальные устремления к живописи 60-х и последующих годов много раз отмечались. Художники не хотели ничего кроме России, а если их посылали заграницу, то они бежали оттуда, как это сделал первым Перов. И в России перед ними открывался широкий горизонт, и там было много тем, а главное, там кипела жизнь, там происходила борьба, появлялось нечто новое, и любой представитель буржуазного класса, будь художником или еще кем, чувствовал чуждый характер навязываемой ему за образец культуры, знал, что нужно строить свою буржуазную, национально-русскую культуру. Ведь искусство нечто активное: не отражение только, но и объяснение, воздействие. Так что же он будет писать

непонятные для него вещи: ведь не ими нужно воздействовать в современной русской действительности. В 1864 г. Перов, посланный перед этим Академией заграницу, писал оттуда: „Живя заграницей почти два года и несмотря на все мое желание, я не мог исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна: незнание характера и нравственной жизни народа делают невозможным довести до конца ни одной из моих работ... Посвятить же себя на изучение страны чужой несколько лет я нахожу менее полезным, чем, по возможности, изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как городской, так и сельской жизни нашего отечества“ [18].

До 60 гг. художники почти не знали иной России, кроме Петербурга. Социальные сдвиги 60 гг. заставили всех обратиться к провинции, к остальной России. Ученики Академии идут из провинций, и тем самым подчеркивается значительность последней. Сами эти художники были не вылощенные художники дворянской эпохи, а по приводимому уже выражению того же Бенуа „сборище мужиковатых бедняков“ [19]. Естественно, что их влекло всегда в привычную обстановку, к давно знакомым сюжетам, и какой нибудь „пир в Валгалле“ был для них совершенно чуждой темой. Протест против всего чуждого был очень силен. Он был протестом против аристократического, дворянского — всего, что по классовой природе не импонировало буржуазии. Это сохраняется полностью в течение 60-ых и даже начала 70-х годов. Что причиной тому было сказанное выше, лучше всего убеждают слова Крамского, что „Христос“ Тициана (в Дрездене) потому не может быть воспринят современностью и не нравится лично Крамскому, что он всего - на - всего лишь „итальянский аристократ“. Буржуазии нужен свой Христос — Христос буржуа, революционер в первый период. И буржуазные художники пытались его сделать таким. Вспомним далее отзывы ездивших заграницу о старых мастерах. Приведем наконец слова Стасова; они характерны для искусства того времени. Еще в 1858 — 59 гг. он говорит И. И. Горностаеву, что „Рафаэль вовсе не великий живописец... слава его пройдет, как напрасная и выдуманная“ [20]. „Леонардо да Винчи хотя человек очень многосторонний и богато одаренный, но совершенно мало способный к художеству“. „Ничего, кроме краски, не представляющий Делакруа“ [21]. Но наиболее интересным является тот факт, что даже и в этом периоде буржуазное искусство находит себе известные отзвуки в прошлом: есть мастера, которых оно не отрицает. [22] Так, Ге, в бытность в Италии больше всего понравился Микель Анджело. На Репина только „Моисей“ Микель Анджело произвел впечатление [23]. Можно было бы увеличить эти примеры. Они говорят за себя, и выводы делать излишне. Очевидно, лишь этими характерными признаками и явно национальной ориентацией можно объяснить тот факт, что присяжные искусствоведы, любящие любое явление

художественной жизни сводить к влиянию какой либо „школы" и т. д., не знали куда же деть 60—70 гг. Однако, мы совсем забыли, что были попытки объяснить передвижников Дюссельдорфом. В ряду признаков, отличающих новое искусство, нужно назвать еще несколько основных, определяющих его дальнейшее развитие. Первым и наиболее существенным, повлекшим и инцидент 1863 года и прочие организационные факты, было изменившееся положение художника в условиях капиталистического хозяйства и общества. О нем упоминает впервые В. М. Фриче: „Теперь художник, как всякий производитель в буржуазно-демократическом обществе, обращался прямо к публике, к потребителям" [24]. В России создается художественный рынок. Чем был до сих пор художник? Он состоял на службе у государства: тогда он должностное лицо, он куплен этим государством, т.-е. двором, он пишет картины не на неведомый рынок, а для вполне определенного места. Или он прикреплен к меценату и находится в таких же отношениях с ним [25]. Облик крепостного художника и целых школ представляется в общих чертах ясно. Рынка не было: в искусстве господствовала барщина, натуральное хозяйство, оброк, выражаясь экономическими терминами. Выставки вообще не существовали, как коммерческое предприятие. Если Академия и устраивала их, то отнюдь не для продажи картин или доставления дохода художникам: сбор шел в казну (министерство двора). Однако, новые условия выдвинули гораздо более широкие круги потребителей искусства, они диктовали художникам не то, чем занималась Академия; последняя становилась лишь помехой. Искусство стало товаром, производимым на рынок; художник превращался в производителя товаров по законам буржуазного рынка. Не будь конфликта 1863 года, артель все равно была бы создана. Этого требовал рынок, это диктовалось буржуазными отношениями. Потребитель нового искусства появился раньше артели, и с первых же дней организации она получала много заказов. Но все же выход конкурентов имеет свое значение в истории русского искусства. Он доказывал, что, несмотря на все уступки, делаемые Академией, она просто, как учреждение, без коренной перестройки совершенно неспособна удовлетворить эстетические потребности нового класса, и еще менее способна служить посредником между рынком и художником, быть учреждением делового коммерческого порядка и не могла быть принята художником буржуазной эпохи без соответствующего изменения своей идеологической и чисто деловой установки. Самый факт организации артели весьма интересен. Прежде всего нужно признать, что помимо идеалистических побуждений молодых художников, которые обычно выдаются за первую причину, за ними стояли прозаические рыночные отношения. Получалась весьма интересная вещь. С одной стороны, это было предприятие коммерческое, рабочее, заваленное заказами. С другой, это была попытка

отдадим справедливость социально-утопическим побуждениям молодой буржуазии) создать коммуну. Общий просветительный характер эпохи сказался и здесь. Сходки по вечерам, чтения, общежития, дележка поровну—это в условиях буржуазного общества с его конкуренцией было подлинной утопией. Мы знаем, как скоро распалась артель. Таковы факты развития молодого буржуазного искусства в России и его общий облик. Это развитие охватывает собою период до конца 60-х годов, и нам предстоит еще сказать несколько слов о его характерных особенностях в форме. Они, конечно, также были предопределены этими предпосылками. О сюжетике уже было сказано достаточно. На лицо господство жанра, — но что это за жанр? Характерно рассуждение Стасова: „Русская живопись XIX века не должна посвятить себя всю с ног до головы на служение таким же, иной раз ничтожным, сюжетам, каким служили старые голландцы и фламандцы. Курильщики, карточные игроки, разговаривающие кампании, вязальщицы чулок, деревенские ярмарки Теньеров, Остадов и всех остальных мастеров старого времени не годятся уже нам в пример: нас интересует что-нибудь более глубокое и душевное, чем эти, хотя бы в высшей степени талантливые, картины с внешней обстановкой жизни, но еще не самой жизнью“ [26]. Всякая идеализация отметается прочь. Художник должен мужественно подходить к действительности и вскрывать ее такой, как она есть. Мало того, он не может ограничиться констатированием следствия,—это еще не активность,—он должен найти и причину данного явления, чтобы зритель ясно ее почувствовал, должен произнести и приговор над данным явлением. Поэтому в картинах Перова ясно можно понять, почему происходят вещи, подобные изображенной в „Крестном ходе на пасху“. Это отыскивание причин и вынесение „приговора“ и дало возможность называть художников „критиками общественных явлений“. Картины реальной жизни вытесняют исторические и мифологические сцены, господствовавшие в искусстве предыдущего периода. Рационалистичность молодого класса вообще протестует против всякой аллегоричности, фантастики—всего, что не связано непосредственно с реальным, непосредственно ощущаемым бытием. Кроме того, буржуазии трудно было найти созвучные себе моменты в истории тотчас же. Впоследствии мы увидим, что это придет само собой. Когда говорят обычно что искусство 60 и 70-х годов не отличалось от академических принципов хотя бы потому, что будто каждый художник мечтой своей жизни считал создание исторической композиции и действительно принимался за нее к концу жизни, то впадают при этом в грубую ошибку. Во-первых, историческая живопись вовсе не характерна только для одного какого-либо класса или Академии. Во-вторых, историческая живопись конца 60 и 70-х годов значительно отличалась от академической. И в-третьих, до конца 60-х гг. в кругу буржуазного искусства историческая живопись вообще

не пользовалась вниманием. Таким образом, для нового искусства типичны были: критический подход, искание причин данных явлений, рационализм, и преимущественно два вида живописи—активный жанр и портрет. Последний, кроме всего прочего, имел задачей увековечить фалангу буржуазных деятелей всевозможных отраслей. Принято считать, что в формальном отношении искусство 60-х гг. не дало ничего нового, пользуясь лишь старой рецептурой академических схоластов. Если мы не можем, конечно, утверждать, что в это время было достигнуто некоторое формальное совершенство, то это не значит, что нужно соглашаться и с вышеизложенными мнениями. Формальная сторона произведений претерпела значительные изменения по сравнению с предыдущим искусством. Пуританизм в красочном оформлении произведений вовсе не был следствием неумения со стороны художников пользоваться гаммой цветов. Если б ранние перовские картины блистали всеми цветами радуги, то это частично разрушало бы наше впечатление от картины. Закономерность пристрастия к жестким, однообразным тонам не может вызывать сомнений. Этот „формальный" аскетизм оправдывался протестом против расточительности разрушаемой культуры, которая и серенькое привыкла одевать в приятное для глаза одеяние. А далее, никто ведь и не утверждает, что живопись нового класса сразу же и должна была выдвинуть значительнейших мастеров. Важно то, что старые приемы цветового оформления были отвергнуты, что нарядность и излишество в этом отношении принципиально противоречили новому классу. И наконец, нельзя так огульно отрицать наличие известного мастерства даже в этот первый период. В портретах это хорошо наблюдается. (Перов: „Портрет Достоевского"), да и в жанре можно было бы указать ряд примеров. Нужно смотреть глазами эпохи: для 60-х годов это было приятнее блестящих по цветовой композиции вещей Брюллова. Техника же, как таковая, вовсе не отвергалась. Вспомним пожелание Стасова, не раз им высказываемое: „достигнуть более живого и горячего колорита". [27] Не менее значительные изменения видим мы и в композиционных приемах. Старые композиционные приемы всегда театральны. В расположении масс и фигур первую роль играет нарочитость и предвзятость. Насколько сильны и традиционны были они в старом искусстве, показывает пример А. Иванова, который не смог уйти от них в своем „Явлении Христа народу". И лишь это обстоятельство в значительной степени дало основание такого художника, как Якобий, причислить к академическому искусству [28]. Возьмите теперь какую-либо картину Перова. Как естественно строится его „Крестный ход". Движение заключено в ряд последовательно нарастающих плоскостей, вполне реально развертывающихся в пространстве. И опять известная скупость, простота в приемах композиционного построения. Но самым неопровержимым доказательством разности художе-

ственных выражений двух рассматриваемых эпох является отношение их к человеку и пространству. В типичной для старого искусства брюлловской „Помпее" (за это она и была вознесена в качестве предельного достижения искусства дворянской эпохи) смысл и характер развертывающегося в картине содержания охарактеризован не через человека, а через нечто внешнее, через известное событие, которое целиком поглощает человека. Возьмем ли мы „Помпею", или „Медный змий", или продолжателя старых традиций в 60 гг. Флафицкого „Княжну Тараканову" — всюду будет налицо это обстоятельство. И мы, прежде всего, интересуемся именно этими данными. Человек, как и здания, и другие аксессуары, здесь лишь декорация, нечто нужное, но и несовершенно обязательное. Он ни в коей мере не является мерой вещей. Такое понимание, объяснение которого не входит в нашу задачу, ставит человека в картине в зависимость или от пространства, или от всего внешнего, что привносится художником в больших размерах. Если обратимся теперь к произведениям молодого буржуазного искусства, то увидим здесь опять-таки нечто обратное. Эпоха создает более повышенную оценку человека, как индивидуальности; она подчиняет вещь человеку, а не человека вещи. Поскольку это так, значит, характеристика дается через человека, а не аксессуары и нечто внешнее; человек является мерой вещей и событий, а не наоборот. А для этого вовсе не нужно загружать картину бутафорскими ухищрениями, выдумывать всяческие сложности. Искусство этого времени не только скупо на аксессуары, оно вообще не допускает ничего лишнего, выдуманного. Любой художник прежнего времени, конечно, не удержался бы от того, чтоб к Перовским „Проводам покойницы" прибавить нечто дополнительно характеризующее. Наш художник поступает не так. Человеческая фигура всегда стоит в центре и организует окружающее. Пейзаж и аксессуары лишь нечто дополнительное, человека не заслоняющее, а, наоборот, выдвигающее на первый план. Глаза не разбегаются в поисках центра и основного мотива, так как вся композиция скупая и четкая строится вокруг человеческой группы. Еще лучше заметны эти характерные особенности в портрете. В портрете рассматриваемого времени портретируемый человек охарактеризован через самого себя. Лицо и руки—вот все, что обычно у нас перед глазами. Ничего расчитанного на дополнительную характеристику, ничего внешнего и показного. Сравним с портретом в предыдущем периоде. Возьмем „Портрет графини Самойловой"-Брюллова. Чего только не дает нам здесь художник. И все для характеристики портретируемой особы. Здесь и природа, архитектура, девочка, собачка, и т. д. Возьмите портрет Кипренского или другие Брюллова же. Внешние аксессуары всегда налицо, и их значительность вне сомнений. Без них нет полноты впечатления. И сравните

с портретом Достоевского Перова. Лицо и руки, — все постороннее разрушало бы впечатление. Понять значимость портрета Брюллова или Кипренского — значит воспринять и пейзаж, и всю обстановку, и только, может быть, после этого лицо портретируемого, которое, как это ни странно, часто является лишь дополнением. Понять „Достоевского" — значит воспринять его взгляд, выражение лица, руки и позу. А в смысле красочной характеристики он так же скуп, как и все картины этого времени. Таким образом, и здесь были поставлены новые задачи, и они были выполнены, во всяком случае, удовлетворительно. Если бы мы продолжили эти сопоставления и анализ и распространили его на ряд других формальных признаков — результат в той или иной степени получился бы аналогичный. Отсюда, конечно, вытекает с неизбежностью вывод, что раз было дано совершенно новое понятие значимости искусства и его задачам, естественно появились и новые приемы оформления. Совершенно неверно утверждение, что искусство 60-х гг. новое содержание вкладывало в старые формы. Внимательно присмотревшись к нему, мы элементы новой формы различаем явственно. Здесь может быть речь о том, что они присутствовали частично и в произведениях предыдущей эпохи, хотя и не играли в них решающей роли. Этого, конечно, никто отрицать не будет. Важно лишь то, что только в рассматриваемый период они были более четко осознаны и соединены; постепенно нараставшее количество и здесь превратилось закономерно в новое качество. Упомянем еще о той незначительной роли, какую играет пейзаж в 60-е годы. Он почти исчезает в качестве самодовлеющего жанра и играет лишь роль дополнительной характеристики, но и в качестве таковой в портретах и в жанре он перестает играть сколь-либо значительную роль. Здесь он выступает как реалистическая фиксация всего материального. Еще интереснее полное отсутствие обнаженного типа. Эротическое было чуждо строгому искусству 60-х годов. Лишь в конце 70-х годов Перов дает своих „Поволжских разбойников" с явно эротической трактовкой нагого тела, а в 1880 г. появляется его „Весна"—прекрасная иллюстрация эволюции художника буржуазии за 2 десятилетия. По размерам работы мы лишены возможности входить в более детальное рассмотрение всех этих вопросов, надеясь, что и сказанного достаточно для уяснения облика искусства 60-х гг. Мы приходим к заключению, что оно было созвучно эпохе, когда демократические устремления владели всеми группами буржуазии, и выходу этих устремлений давалась известная свобода. Мы мало имеем данных о потребителе этого искусства. Можно сказать, однако, с определенностью, что оно совершенно не отвечало устремлениям реакционной части общества. Ни придворные круги, ни дворянство потреблять этого искусства не могли. Таким образом, потребитель старой формации не принимал картин буржуазных художников 60-х годов. Они иногда

подвергались даже преследованиям. Известны репрессии по отношению к некоторым вещам Перова. И, однако, картины покупались. На них был большой спрос. Новый класс выдвигал из своей среды потребителей нового искусства и новых меценатов. Мы еще вернемся к этому вопросу в следующей главе. Начало 60-х годов дает возрастание интереса к искусству. Выдвигаются новые группы зрителя и покупателя. Журналы охотно посвящают искусству ряд статей. Любой представитель буржуазии стремится поддержать родное ему искусство, которое выполняет столь полезную роль в борьбе с его классовым врагом, оформлении новой идеологии в строительстве новой культуры. Это новое искусство распространяло свое влияние и воздействие широко, хотя и не имело своего достаточно сильного организационного центра. Оно выступало и в стенах Академии, которая была даже заинтересована в его привлечении, ибо старой художественной культуре был нанесен слишком серьезный удар, чтобы она могла быть легко реставрирована. Представители последней зачастую переходили в лагерь новых художников, прекрасно учитывая больший спрос на новое искусство. Так, например, Константин Маковский, типичный художник придворных и бюрократических кругов, вышел в 1863 г. из Академии вместе с остальными конкурентами и даже пытался выступать в своих произведениях в качестве представителя новой идеологии: „Бедные дети", и „Селедочница" (хотя незадолго перед этим, в 1862 году, на академической выставке экспонировал типичные для себя вещи: „Головка", „Портрет гр. Муравьева-Амурского" и т. д.). Было бы, однако, неверно утверждать, что старое искусство стушевалось совершенно. Хотя оно имело очень немного представителей, и еще менее даровитых, все же можно назвать ряд имен, поддерживавших старые традиции и донесших их до 70-х годов, когда реставрация стала неизбежной. Из них назовем в первую очередь Флавицкого с его „Княжной Таракановой", и сюжетно, и формально построенной в духе прежних традиций; был ряд живописцев, вроде Н. Сверчкова, обслуживающих оффициальные потребности своими парадными батальными и историческими композициями. Нужно упомянуть Чистякова и ряд др. художников. Все они поддерживались двором и реакционной частью общества, которые не мирились с новым искусством. Отзывы ряда современников говорят об этом. Это или художники старого типа, в роде Микешина, который за создание проэкта патриотического памятника тысячелетия России был удостоен пожизненной пенсией и других почестей, или критики, представлявшие консервативную часть общества. Основным обвинением было тенденциозное направление нового искусства. При этом критики забывали, что и в старом искусстве налицо была не меньшая тенденциозность. Но все же большинство критики было на стороне новых художников, как была на их стороне и большая часть общества. И лишь

с дальнейшей эволюцией последнего последовало изменение эстетических требований, что повлекло за собою новую перестройку в художественных рядах, новую ступень в развитии искусства. И именно потому неправы почти все писавшие об искусстве так называемых передвижников, включая сюда и 60-е и 70-е годы, соединяя в одной характеристике эти два различных этапа в развитии буржуазного искусства. Помимо того, что это создавало изрядную терминологическую и иную путаницу, это давало совершенно неправильное истолкование искусству рассматриваемых десятилетий.

III

В конце 60-ых годов начинается наступление реакции по всему фронту. Одновременно с этим завершается процесс классового оформления буржуазии, которая, достигнув возможности свободного обогащения, быстро шла на мировую с реакционными элементами. Начало 70-х годов совсем не похоже на начало 60-х годов. Через пять лет после того, как было подавлено польское восстание, Петербург Чернышевского стал Петербургом кафешантанов и танцклассов. Общественные интересы заменились мещанскими, личными.

Период 70-х годов — время бурного развития капиталистических отношений той стадии, которая в нашей исторической литературе получила название „периода первоначального накопления“ [29]. Грюндерство и усиление пауперизма сопровождают его. Но эксплоатируемые массы — рабочие и крестьяне — стоят еще совершенно неорганизованными перед лицом этого хищнического капитализма. „Этот экономический процесс (60-х—80-х г.г.) выдвинул на арену социальной борьбы и новые общественные классы; к старым крепостникам-землевладельцам, многочисленным и попрежнему весьма влиятельным, присоединились новые хищники — грюндеры всякого рода, банкиры, промышленники. Развился и класс землевладельцев, усваивавших все более и более капиталистические приемы ведения сельского хозяйства... Слагается пролетариат, дифференцируется крестьянство. Перевес, однако, принадлежал пока хищническим классам общества“ [30]. Историк русской буржуазии делает вывод, что „в семидесятых годах уже ясно сказалось значение промышленной и финансовой буржуазии в нашей жизни. Она не обнаруживала каких-либо политических притязаний на власть, но выросший ее удельный вес в хозяйственной жизни страны не мог, конечно, не давить и на чашку политических весов“ [31]. Революционное движение 70-х годов проходило уже мимо буржуазии. Конфликт последней с революцией зарегистрирован еще в 1863 году, после чего он продолжал развиваться. Если 80-е годы были подлинной реакцией, то 70-е годы ничем иным, как подготовлением ее. „Русский социализм 70-х годов являлся отражением небольшой

и экономически совершенно невлиятельной группы. Этим объясняется относительная степень прочности „революции“ и „реакции“. В то время как результаты последней откристаллизовывались необыкновенно твердо... революционные организации были историческими эфемериадами, растаявшими чрезвычайно быстро“ [32]. Исследователи искусства часто делают ошибку в оценке классового состояния 70-х—80-х годов. Если 80-е годы это реакция, а 60-е годы, если не революция, то широкое общественное демократическое движение, формирование нового класса, то 70-е годы должны рассматриваться в качестве переходных, включающих в себя постепенное усиление реакционного содержания дореформенной эпохи, плюс эволюция буржуазии в сторону примирения с последним. Попытки революции не имели, как было сказано, прочной базы. Из этого, однако, не следует делать вывод о полной индифферентности буржуазии, как класса, в 80-е годы. Исследователь не может не учитывать фактов сильного проявления ее классовых интересов в области идеологии, в частности в искусстве. Классовая активность буржуазии вовсе не заключается в ее непременном стремлении захватить власть или получить ряд политических уступок. Последние уже достигнуты в пределах возможного. Но классовая активность от этого не уменьшается. Активность проявляется и в области экономики, и в сфере идеологий. Цитированный уже Берлин приходит к выводу, что „в восьмидесятых годах русская буржуазия сделала крупные завоевания не только в экономической жизни, но и в сфере идеологий. Идеология эта меньше всего отличалась политическим новаторством и радикализмом. Она ни с какой стороны не объявляла войны правительству, но вместе с тем все больше стремилась занять в сердце правительства место наряду с дворянством и отвоевать себе более почетную и широкую роль в русской общественно-экономической жизни“ [33]. Эти необходимые предварительные замечания помогут ориентироваться в содержании искусства 70-х годов.

IV

Историки русского искусства обычно не отделяют 60 и 70-е годы, как этапы искусства различного характера. Поэтому в ходячем представлении художественные течения 70-ых г.г. являются чуть ли не более левыми, чем 60-е годы, а самый факт наличия передвижнического искусства считается едва не революционным. Это, конечно, печальное заблуждение, от которого не остается и следа после сколь-нибудь внимательного анализа искусства. Социальные предпосылки, как мы видели, дают столь же мало основания быть при этом убеждении. Искусство 70-х годов должно рассматривать, как более сложное, по отношению к 60-м годам. Буржуазное искусство проходит дальнейшую стадию своего оформления. Два основных течения 70-х г.г., передвижники и академическое — реак-

ционное искусство, различаются довольно ясно. Предстоит, прежде всего, ознакомиться с первыми, как типичными в общем представителями буржуазного искусства 70-х годов. Мы уже имели возможность оценить факт появления артели, хотя и вызванный реальными экономическими причинами, однако, в силу характера эпохи имевшей оттенок утопическо-идеалистических побуждений. Их конфликт повел к ее распадению.

Факт организации товарищества передвижных выставок в гораздо большей степени исходил из реально-рыночных причин. Вместо коммуны и „общего котла" в основу был положен принцип капиталистического общества — производство вещей на рынок и конкуренция. Напишешь больше картин на большую сумму, больше получишь и денег. Коммерческий характер товарищества ясно усматривается из отчетов, лишенных характерных предыдущей эпохе „словоговорений" и наполненных вместо этого конкретными цифрами, конкретными фактами. Вместо вечеров артели с безконечными спорами и чтениями новое товарищество имело деловой характер: его правление должно было заниматься лишь расчетами и организационными вопросами. В этом отношении интересно свидетельство Перова: в письме к Крамскому 1877 года он пишет о своих мотивах выхода из товарищества: „6 лет тому назад первому пришла идея основать общество Г. Г. Мясоедову на основании того, что Академия несовсем справедливо получала большие доходы с произведений художников и при этом считала лишним даже озаботиться послать картину обратно к ее автору. Указывая, между прочим, на это обстоятельство, Г. Г. Мясоедов совершенно справедливо сказал: „отчего сами художники не собирают доходов со своих трудов". Вот основа общества. Решили также посылать картины в провинцию, если это будет не иначе, как выгодно" [34]. Мы не отрицаем, что некоторые передвижники могли даже искренне думать, что все это сделано из гуманитарных побуждений; однако, последние допускались с условием, чтобы „не иначе, как выгодно". Правда, сам Перов далее продолжает, что „теперь общество преследует уже другую цель: оно положило себе задачею заботиться не столько о пользе своих членов, сколько старается о развитии или привитии потребности к искусству в русском обществе", почему он и выходит из общества; однако, здесь он явно преувеличивает. Принцип выгодности никогда не покидал передвижников. Дело не шло дальше просветительно-филантропических побуждений, свойственных буржуазии. Самый состав товарищества, в достаточной степени разнородный, показывает, что интересы материальные часто разрушали границы партийных группировок. Но преемственность этого искусства от 60-х годов все же несомненна. При чисто внешнем знакомстве с ним может даже показаться, что между двумя десятилетиями нет никакой разницы. Разница, однако же, была и принципиальная. Шестидесятники руководствовались словами Писарева, что искус-

ство не должно превращаться в лакея роскоши; они не переступали этот лозунг; семидесятники же начинают явно забывать его. В 60-е годы даже люди не столь близкие к новой идеологии признавали за искусством активную общественную роль [35]. Спустя десятилетие один из критиков, рассуждая о „народности" и „социальных идеях в искусстве", говорит: „Простое копирование с натуры, выбор самых неприглядных, но чувствительных экономических сюжетов, натяжки в пользу какой-либо социальной идейки, какой-либо тенденции, так сказать, „жалкие слова" о меньшем брате, изображенные на холсте, — вот что довольно часто выдавалось за народное искусство. Но так ли следует понимать народность в искусстве, народность—этот неисчерпаемый источник самой искренней, свежей поэзии, самого сильного непосредственного творчества? Кто хочет быть народным художником, художником стихии, тот должен относиться к ней так же наивно, как сама она к себе относится. Все произведения народного творчества—песни, сказки, легенды—являются наилучшим выражением этого отношения. Оставляя в стороне всю грязь, все дрязги, всю прозу обыденной жизни, они в изящных лаконических, но метких формах рисуют нам идеальную картину жизни наивного человека, его глубокую связь, так сказать, веру в природу, его заветные мечты, влечения сердца, горе и радости". Далее автор приводит в качестве примера „попытки этого истинно-народного пошиба" картину В. М. Максимова — „Приход колдуна на свадьбу" [36]. В этом рассуждении эстетика новой эпохи выступает с очевидностью. Итак, нужна идеализация народной жизни, выбрасывание всего грязного, щекочущего теперь уже неприятно нервы буржуа, достигшего удовлетворения.

Мы с полным основанием можем усматривать в этом законченную формулировку той „народности", которая вкупе с православием и самодержавием явилась олицетворением реакции 80-х годов. Народнические побуждения передвижников закончились крахом, и это подготовило принятие им в той или иной мере указанных реакционных лозунгов [37]. Народники пошли в народ и не увидели не только социализма, но и народа; художники тоже проделывали своеобразное „хождение в народ", и тоже его не видели. Один за другим двигались художники в провинцию, в деревню в поисках народа. Но часто ли они находили этот народ, было ли их отношение к его жизни и быту активным? Послушаем самих художников. „Должен сознаться откровенно", говорит Репин о своей поездке на Волгу, где он написал „Бурлаков", — „что меня нисколько не занимал вопрос социального строя, договоров бурлаков с хозяевами" [38]. В результате картина получилась настолько „безпартийная", что великий князь Владимир Александрович, купив ее, мог не опасаться, что она произведет „дурное" впечатление. И тут возникает вопрос, действительно ли передвижников можно представлять как известную оппозицию,

которая, казалось, особенно должна была не нравиться правительству Мы уже предвидим те возражения, которые готовы сделать историки нового русского искусства. Нам с негодованием назовут имена Крамского, Ярошенко и т. д. Действительно, ведь некоторые и до сей поры в простоте сердечной думают и утверждают, что Крамской это тип перманентнаго оппозиционера правительству, социалист, чуть ли не революционер. Но просмотрите его переписку и статьи. У вас не возникнает образа сильного идеолога, мыслителя — общественника. Типичная невыдержанность, метание из стороны в сторону и т. д. Он думал, что всю жизнь боролся с реакционным искусством—с Академией, но это было лишь воображением. Если он и сражался с ней, то часто Академия была той мельницей, которой он и передвижники в значительной степени помогали вертеться. Где хоть одно произведение у Крамского, в котором его активность, его выдержанная идеология была бы видна? Он сам, однако, предвидел сказанное. Еще в 1873 году в письме к Репину он говорит: „Мы здесь находимся накануне полной реставрации Академии и торжества, может быть, нашей стороны. Академию починяют надолго. Ее мы подопрем собственными телами, как плохой потолок новыми и здоровыми бревнами“ [39]. (Дело касается проекта запрещения профессорам Академии и пенсионерам выставляться где-либо, кроме академических выставок. Это было направлено против передвижных выставок). Так же закономерно, как и любой передвижник, Крамской проделал полагающееся ему перерождение. Уже его „Русалки“ (1871 г.) говорят об этом перерождении, а проект памятника Александру II-му довершает его. В своем письме к Победоносцеву Крамской (1885 году) подробно развивает идею этого памятника. Здесь и „благодарные крестьяне“ („осени себя крестным знамением“), и сановники, проводившие реформу, и покоренные народы, и поляки, усмиренные в 1863 году, — и все они „довольны“ милостями самодержца. Говоря о выражении идеи самодержавия, Крамской пишет: „Существует особый ритуал, необыкновенно величественный и красивый, для объявления народу высочайшей воли, для приема послов, депутаций и т. д. Словом, величавая и оригинальная форма существует, и форма в своем роде величественная, впечатление от нее могущественное. Я испытал это лично во время священного коронования. Там же возникла и самая идея памятника“. Соответственно этому Крамской конструирует и памятник. Передаем его же словами: „и еще выше вставший с трона государь император в торжественной и молитвенной позе, в короне и порфире, с глазами, устремленными кверху, как бы произносит краткую молитву: ты, видишь, господи, я сделал все, что мог. Вот я и народ твой, вверенный мне, стоим здесь перед лицом твоим“. В препроводительном письме Крамской говорит: „Вручая Вам судьбу моей мысли, которая, как я уже говорил, не давала

мне покоя два года, я счастлив и глубоко покоен, что мне удалось вызвать хоть часть того волнения, которое я сам испытываю, когда подумаю и представлю себе эту идею в реализации" [40]. Это уже было прямым служением самодержавию, к которому передвижники пришли в 80-е годы. И в этом отношении, таким образом, 70-е годы являются подготовительной ступенью. Зародыши искусства 80-х годов заложены полностью в предыдущем десятилетии. Тогда же начинается и отрицание значения идеи, содержания в искусстве; начинается переход от реального к нереальному. „Воображение" начинает уже занимать художников. Еще в конце 60-х и начале 70-х годов „картина без содержания изобличала предосудительную тупость и никчемность художника". Но уже в 1876 году тот же Репин пишет картину „Садко", и по сюжету, и по формам, как небо от земли, далекую от молодого буржуазного искусства. Фантастика, аллегория снова возвращаются; они наскоро приспособляются к новому классу и преподносятся ему по его же требованию. Однако, это уводит нас от основных вопросов. Нам важно констатировать те основные изменения, которые отличают живопись 70-х годов от предыдущего десятилетия. Это, во-первых, утеря активности, ослабление значимости искусства, как орудия агитационного воздействия в классовой борьбе, и подмена воинствующего реализма 60-х годов реализмом пассивно-созерцающим. Одновременно намечается и вообще уход от реальности, с одной стороны, в сказку и фантастику,—с другой, стремление идеализовать эту реальность, воспринять ее в статически-подкрашенном виде. Новое искусство непрочь взять острый сюжет, но оно трактует его опять-таки пассивно, с чисто-внешней стороны; поэтому все картины их на темы, близкие социально-революционному движению, лишены возможности активного воздействия. Мы знаем, что точно также и буржуазия с интересом следила за борьбой кучки революционеров с реакцией, но интересовалась этой борьбой лишь, как волнующей воображение, не проникая в сущность движения. И с этой точки зрения картины раннего Перова гораздо более волнуют и будят мысль. Далее мы можем сделать вывод, как энергично бунтарское искусство 60-х годов, протестующее против реакции, искусство демократическое в 70-е годы постепенно приходит к союзу с этой реакцией, приближается к искусству академическому. Один за другим воспринимает она лозунги реакции—народность, самодержавие и православие, чтоб окончательно затем итти под этим флагом. Это обнаружится с полной очевидностью в 80 — 90-е годы. Данная эволюция вполне совпадает с эволюцией самого класса буржуазии, обслуживанию которого посвятило себя это искусство. Далее мы, наконец, увидим ряд более мелких изменений, к которым неизбежно должно было прийти искусство.

Теперь же рассмотрим вопрос о связи его с обслуживаемыми социальными группами, о его потребителе.

V

Чем был тот, доселе нам неведомый рынок, на который работало буржуазное искусство?

В 25-ти—летнем отчете т-ва передвижных выставок один из главных инициаторов создания его Г. Мясоедов говорит следующее о новом потребителе искусства: „Мецената заменил любитель, не платонический любитель, готовый всегда ссудить художника просвещенным советом, но любитель — покупатель, любитель - коллектор, симпатизирующий всему отечественному и совершенно свободный от культа формы или стиля, главным образом, ценивший в искусстве его живое начало". [41] Тот же Мясоедов в своем отчете за 15 лет совершенно правильно оценивает происшедшую в 60—70-е годы перемену. До этого, по его словам, „русское искусство ютилось главным образом в Петербурге. Об его существовании общество припоминало в дни открытия выставки в Академии Художеств". Общество смотрело на него, лишь как на „приятное времяпровождение". „В большинстве случаев искусство и его представители тоже мало заботились об обществе" (здесь конечно Мясоедов подразумевает буржуазное общество). „Отношение к искуству сверху вниз, как к занятию, не имевшему иного назначения, кроме забавы и удовлетворения самолюбия тех, кому приходила охота жаловать себя в меценаты". [42] Позже мы еще вернемся к вопросу о различии меценатства буржуазного от дворянского; теперь перейдем к первой категории передвижнического потребителя—мелкой буржуазии, составлявшей основной контигент массового зрителя их выставок.

Эта категория потребителя, помимо своей значительной роли в качестве массового зрителя и оценщика, давала передвижникам немаловажную часть их дохода. Большую часть этого потребителя давала провинция. Ориентация передвижников на провинцию весьма характерна. Это обстоятельство, совершенно необычайное для предыдущего периода, показывает, что, обслуживая новый класс, искусство значительно расширяет поле своей деятельности, ибо ряд социальных групп, быстро созревая, требует своего участия в идеологических проявлениях. Роль провинции не всегда в должной мере оценивается именно с этой точки зрения. Однако, если мы просмотрим данные посещаемости выставок передвижников, то наиболее крупные результаты (не абсолютные, конечно,) дадут такие города, как Ярославль (44 посет. на 1000 человек насел.), Тамбов (50), Киев (47) и т. д.; Петербург и Москва окажутся в хвосте (18 и 19 человек на 1000 жителей) [43]. Таким образом, передвижники имеют дело с настоящим рынком, достаточно широким, какого не знала предыдущая эпоха. Они никогда не забывали этого. Недаром Стасов ратует за широкое распространение гравюры: „Для нынешней живописи необходима и нынешняя

гравюра — легкая, бойкая, удобоподвижная, но сильная и колоритная" [44]. Не у всех хватает средств на покупку картин, но новое искусство импонирует многим, поэтому нужна гравюра. В гравюре нужны не Брюллов или Иванов, а Якобий, Прянишников, Пукирев, Перов, Саломатин, Савицкий, Трутовский и др. И гравюра, действительно, широко распространяется. Репродукции картин передвижников весьма популярны. Этот же зритель предъявлял свои требования и в отношении картин. Вместе с увеличением продукции он требовал уменьшения стоимости картин путем уменьшения их формата, законченности и т. д. Это особенно сказывается в конце 70 и начале 80-х годов. И снова передвижники отвечают полным пониманием потребительских требований. В отчете о 13-ой выставке передвижников рецензент жалуется на обилие этюдов на выставке [45]. Еще раньше рецензент 12-ой выставки говорит, что картины передвижников страдают неоконченностью [46]. Он замечает при этом, что „публичные выставки художественных работ нельзя приравнить к выставкам других предметов, устраиваемых с коммерческой целью" [47]. Он просмотрел новую экономику, диктующую именно такую роль выставок в буржуазном обществе.

Провинциальный потребитель вовсе не был платоническим. В одной корреспондинции из Киева читаем: „Развивающаяся у нас любовь к искусству выражается, кроме желания учить детей рисованию, еще стремлением покупать картины" [48]. Ставятся в провинции настойчиво вопросы художественного образования. Даже в каком-нибудь Тамбове этот интерес к искусству принимает вполне реальные формы (в день 400 л. со дня рождения Рафаэля устраивается выставка копий с его произведений) [49]. Таких примеров можно было бы привести сотни, и все они весьма определенно говорят о формировании этого мелко-буржуазного массового зрителя, которым в конце концов и давалась оценка передвижнического искусства. Если этот потребитель редко мог покупать картины, то материальная его поддержка помимо входной платы выражалась в покупке каталогов и снимков с произведений. (У нас есть цифры выставки Верещагина 1883—84 г., когда меньше чем за 2 месяца было 31.691 человек посетителей, продано 12.790 каталогов и на 2.025 руб. 70 коп. снимков) [50]. Передвижники также использовывали эти возможности. Но, очевидно, мелкий буржуа мог потреблять и картины наиболее, конечно, дешевые. Насколько мы знаем цены передвижнических вещей, в зависимости от расчета на определенного потребителя, заключались в пределах от 100 до 2000 руб. Были специальные художники, которые делали картины пачками, — и они бойко расходились. (На XIII выставке из 241 картин 41 приходилась на долю В. Маковского, из них уже по каталогу значатся 22 проданными) [51]. Мелкому буржуа нужны не парадные вещи и оффициальные даже в своей интимности дворянские портреты, украшавшие

дворцы и значительные помещения; ему не нужно и агитационное искусство 60-х годов. Картины небольшого формата, этюды, всевозможные головки прекрасно организовывали внутренность мелко-буржуазного обиталища. Что касается содержания их, то если вначале, еще увлеченный общим „просветительным" и „освободительным" движением, он требовал известной идейности, примиряясь в то же время с холодностью и скупорационалистическим внешним оформлением, то вскоре он требует более нарядных, крикливых вещей, мало интересуясь их „идейностью", даже отвергая ее. Какой-нибудь пейзажик, цветы, головку, но лишь бы „покрасивее" написанные. При условии выполнения этого заказа потребитель всячески поддерживал художника. В некоторые города передвижнические выставки приглашались с обещанием погасить могущий быть дефецит. Передвижники имели хороший материальный успех. За 25 выставок, из всего количества выставленных картин, стоимостью в 2.000.000 рублей, продано на 1.135.635 руб. Но в покупке картин большое участие принимали следующие категории потребителей: двор и придворные круги и меценаты, т.-е. представители крупной буржуазии. Утверждение о большой значимости первых может вызвать известные возражения. Как, неужели передвижничество, считающееся демократическим искусством, обслуживало столь реакционные круги? Однако, 80-е годы и конец 70-х годов дает малое отличие в идеологии мелкой буржуазии и придворных кругов. Если в начале своей деятельности товарищество и могло внушить известные опасения последним, то последующие его выступления рассеяли их совершенно. Разве что в поисках драматизма, столь необходимого для зрителя, вместо отвергнутой им „идейности", тот или иной художник выбирал не совсем „благовидный" сюжет. В этом случае картину некоторое время запрещали, но в конце концов она выплывала на свет божий, не вызывая отрицательного для правительства эффекта („Убийство Иваном Грозным сына" Репина). В большинстве же случаев картины передвижников, исключая первые годы, были так же приемлемы для императорского двора, как и для первой категории потребителя, отнюдь не революционного. Поэтому уже в конце 70-х годов придворный потребитель делается весьма значительным. Большинство передвижников „отдало дань" ему своим обслуживанием. Репин, Васильев, Крамской (получившие ордена вместе с Литовченко за работы в храме Христа Спасителя), Антокольский, Маковский, Бронников и др. — все работали на двор. Требования этого потребителя разнились от требований мелкобуржуазных скорее не идеологически, а в смысле назначения размера и других внешних признаков художественных произведений. В смысле идеологическом они требовали усиления выражения в художественном произведении своего лозунга „православие, самодержавие и народность". Они давали художникам или заказ на украшение и оформление монумен-

тальных произведений (храм Христа Спасителя, ряд памятников), или больших парадных картин, которые должны были максимально воздействовать идеологически. Также и произведения, приобретаемые ими для организации личного быта, должны были в полной мере отвечать этим требованиям. Подобные заказы особенно распространены в 80-е—90-е годы. Но и в 70-е годы они значительны. Из приводимых примеров станет совершенно ясной значительность подобных заказов и требования, в них содержащиеся. На IV выставке значится 4 картины—собственность императора; на XIV—7 (из общего числа 21 купленных) картин принадлежность императорской фамилии, на XV—10, на XVII—6, на XVIII—9, на XIX—6, на XXIII и XXIV по 6 и т. д. На некоторых выставках число картин, закупленных двором, составляет до 10% общего числа их на выставке. (Цифры взяты из печатных каталогов выставок, так что, возможно, нужно считать больше. Указываемое количество было закуплено или заказано уже до начала выставки). Все это не могло не иметь значительного воздействия на облик товарищества. Был ряд специальных художников, двором излюбленных и на него больше всего работавших: Беггров, Бронников, Боголюбов, К. Маковский и др.

Наконец, переходим к потребителю 3-й категории—крупной буржуазии, действовавшей в лице меценатов-буржуа. Они также давали художникам определенные задания. Сами эти меценаты не были похожи на меценатов дворянской эпохи, о которых говорил Мясоедов. Это были представители нового класса буржуазии—купцы и промышленники, которые, идя во главе своего класса, поощряли создание новой идеологии и новой культуры, финансируя искусство, ибо последнее отражало и фиксировало эпоху буржуазного строительства. Классовый подход этих меценатов не требует доказательств. Известно, как много покупал Третьяков картин адекватных современной, т.-е. буржуазной, эпохе, и не особенно охотно, всегда с большой осторожностью, в небольших дозах покупал картины предшествующей дворянской эпохи. В то время, как за картины передвижников он платил в среднем от 500 до 2.000 рублей, картины Венецианова ему предлагались по 75 рублей („Жатва"). Дворянское искусство не очень-то дорого ценилось буржуазией. Задачей Третьякова и др. меценатов было, таким образом, поддержание классового буржуазного искусства, создание общественных галлерей, где были бы собраны его образцы. Собрание Третьякова, еще не будучи публичным, было широко известно и доступно. Исходя из этих требований меценаты собирали или большие композиции, наиболее характерные для буржуазного искусства, или портреты современников, увековечивая в лице их десятилетия буржуазной эпохи. Таким образом, то, что обычно многие объясняют, как пережиток академизма, или совсем не могут объяснить,— создание и тяга передвижников к большим композициям, вызывалось

весьма реальными требованиями двух последних групп их потребителей—двора и меценатов.

VI

Какая формальная эволюция имела место в искусстве 70-х годов? Мы уже имели возможность сделать ряд замечаний на этот счет. Остается лишь дополнить их и суммировать. Выше отмечалось, как от скупой, реалистической композиции намечался переход, если не к прежней театральности, то к так называемому художественному реализму, другими словами, к идеализованному изображению (Крамской — „Майская ночь", Репин—„Садко", Васнецов — „Аленушка"). Иное содержание требовало иной формы. Цветовая гамма начинает постепенно расширяться в сторону все большего богатства. Этого требовал и потребитель искусства 70-х годов. В обзоре академической выставки 1887 года рецензент с удовлетворением может констатировать смерть принципов 60-х и начала 70-х годов, смена которых идет в течение всех 70-х годов. Его статья очень удачно подводит итог развития, и мы разрешим себе ее важнейшие места процитировать. Говоря о реалистическом направлении 60-х и начала 70-х годов, он следующим образом характеризует его: „Голая правда—вот лозунг этого направления: голая правда в технических приемах, т.-е. в точной передаче действительности, в рисунке, в композиции, в колорите, без всякой искусственности, без определенной манеры и школы, без красоты. Таким образом, народился русский жанр — воспроизведение сцен из народной жизни и быта с некоторой сухостью и безжизненностью рисунка, с тусклым колоритом, без гармонии. Однако, господство этой школы продолжалось недолго, свою бессодержательность она скоро обнаружила: в ней не было залогов развития. Элемент реализма мало-по-малу расширился, в него вошло понятие о художественной правде и красоте. С тех пор русское искусство пошло по новой дороге... Результатом этого движения было то, что обнаружили выставки последних годов: изумительные успехи в технике, в композиции, в рисунке, в колорите, и затем появление такого жанра, который можно, пожалуй, назвать идеалистическим. Сцены народной, бытовой жизни появлялись все реже и реже; чувствовалась потребность драматизировать жизнь и действительность. Для этого народный быт представлял мало данных, и художник естественно обратился к тому слою общества, быт которого представляет более драматического содержания". Далее он пытается объяснить это обстоятельство. Разбирая вещи Корзухина, он указывает, что вообще ему дается известное техническое совершенство, но лишь пока он остается вне „народного жанра". „Но вот г. Корзухин переходит к „народному жанру", и все эти качества техники вдруг исчезают, является обычная „народному жанру" резкость колорита и грубость

рисунка... наши жанристы считают известный художественный прием как бы принадлежностью известного сюжета. Изображая дамочку, даже из весьма „среднего“ круга, художник как бы считает своею обязанностью позаботиться о тонкости рисунка и приятности колорита, но все это он считает излишеством, когда дело касается изображения простой „деревенской бабы“. Но здесь дело не только в сюжете. Дело в содержании, в том задании, которое имеет картина. В 60-е годы было требование активного воздействия реальными средствами, вовсе не требовавшее прикрашивания. В 70-х годах искусство не столько агитация, сколько украшение, хотя иногда есть попытки соединить эти два момента воедино. А если это украшение, то не особенно эстетная действительность несколько должна быть идеализирована и прикрашена. Отсюда и тонкость линий, и приятный колорит, и прочие технические достижения. И вот, художники 60-х годов делают по требованию рынка 70-х гг. такие вещи. „Весна“ Перова целиком рассчитана на мещанские вкусы. Цветочки, головки и ширмы почти каждый из них делал с успехом: и краски клал какие надо, и линии были „приятные“. Задачи технической виртуозности, мастерства начинают явно пересиливать в искусстве II-ой половины 70-х годов. В этом отношении интересен портрет. Особенный успех имели портреты в роде К. Маковского с их виртуозной и сладкой манерой. Сущность явления постепенно подменивается его внешнестью, соответствующим образом оформенной. Характеристика портретов не психологическая, не внутренняя, как то было в 60-х годах, а внешняя, живописная. 60-е года—эпоха борьбы за политическую и гражданскую свободу создавали повышенное чувство жизни и повышенную оценку человека. Пейзажа, как самодовлеющего вида искусства, не было вообще, а если он и появлялся, то человек в нем господствовал. 70-е годы—эпоха компромисса, когда идея освобождения личности не может быть центральным вопросом, перестает следовать этому. Можно постепенно проследить, как пейзаж начинает играть все большую роль в произведениях этого времени, как он постепенно поглощает и человека. (Каменев, Клодт, М. К., Васильев и др.). Именно здесь начало всего последующего развития пейзажа, здесь заложены его характерные черты, получившие свое развитие в 80-е и 90-е годы (пантеистическое понимание природы и затерянность в ней всего реального и человека, и пейзаж с „настроением“). Это уже было далеко от Шишкина, типичного шестидесятника. Когда Репин показал последнему картину, сделанную на Волге („Плоты“), Шишкин сказал: „Ну, что вы хотели этим сказать! А главное! Ведь вы это написали не по этюдам с натуры?! Сейчас видно“. (Репин) „Нет, я так, как воображал...“ (Шишкин)—„Вот то-то и есть, воображал! Ведь вот эти бревна в воде... Должно быть ясно: какие бревна еловые, сосновые. А то что же, какие-то „стояросовые!“ [52].

В 70-е годы особую значительность приобретает исторический жанр. Также нет его в молодом буржуазном искусстве. Мы говорили уже, почему это было. Новое время вызвало спрос и на него. Буржуазия спешно создает свою историю; отыскиваются в истории созвучные ей моменты. В этом отношении интересно проследить замыслы ряда художников. Недавно пережившая социальный конфликт, в котором она была героем, буржуазия также требует от художников конфликтных вещей. „Петр и Алексей"—Ге, „Спор о вере" (Никита Пустосвят)—Перова, „Пугачев"—его же и т. д. Но еще большую роль играло здесь уже отмечавшееся стремление конца 70-х годов к драматизации. Ге собирался писать картину: „молодой царь Алексей Михайлович" — клятва Никону; написал Екатерину у гроба Елизаветы. Антокольский собирался сделать Пугачева, когда его в клетке показывают народу; ему хотелось сделать Сократа в ту минуту, когда он уже выпил яд и т. д. Эти картины были отнюдь не революционны—в них интерес к чисто внешнему и театральность. Что революционного у Перова, который изобразил Пугачева кровожадным разбойником, готовящимся расправиться с „невинными жертвами"? Его три последовательные попытки „Пугачева" (1873, 1875, 1879 г.) дают прекрасную иллюстрацию эволюции буржуазного искусства 70-х годов.

И наконец, в батальном жанре буржуазия имела своим представителем Верещагина, который, хотя и называют его некоторые антимилитаристом, был всего лишь характерным выразителем (иногда) буржуазного пацифизма, а в общем оказал большие услуги „русскому оружию". Достаточно было сказать ему, что некоторые картины затрагивают честь армии, чтоб он сжег их. В его картинах русский солдат всегда является героем, он более положителен, чем его противники. Верещагин был всю жизнь верным спутником колонизационно-хищнических стремлений русского капитализма; он сделал из них героическую эпопею, в которой много, конечно, правды, но все же она тенденциозна, и тенденциозность эта не была вредна ни армии, ни колонизаторам. Можно было бы доказать фактами из его жизни и творчества, что он не был никаким антимилитаристом, что его активность была иного порядка. Александр II в 1880 году потребовал к себе всю его выставку (из русско-турецкой войны 1877—78 гг.) в Зимний дворец и, смотря на картины, говорил: „все это верно, все это было так"... Картины Верещагина создавали „героев" завоевательной политики русского правительства, они их идеализировали. Брат Верещагина рассказывает про эту же выставку: „Здесь, на выставке, я нередко встречал Михаила Дмитриевича Скобелева. Он часто забегал полюбоваться на картину „Скобелев под Шейновым". Как известно, „белый генерал" изображен здесь скачущим на белом коне вдоль фронта солдат, при чем кричит им в привет: „Именем оте-

чества, именем государя, спасибо братцы". Скобелев каждый раз приходил в великий азарт от картины, и ежели при этом публики в зале было не особенно много, то бросался душить автора в своих объятиях; я точно сейчас слышу, как он, обнимая брата, сначала мычит, а потом восклицает: „Василий Васильевич, как я вас люблю", а иногда в избытке чувств переходил на ты и кричал: „тебя люблю". Все шло, значит, в порядке вещей. Верещагин возвеличивал русское оружие и героев его, царь смотрел картины и находил, что они правдивы, а идеализованные герои, вне себя от восторга, душили автора в своих объятиях. Своим драматизмом и таинственностью Верещагин сильно импонировал буржуазному зрителю. К тому же в дополнение к картинам он устраивал специальные эффекты.

VII

Бенуа справедливо отметил, что в 70-е годы уживаются и либералы, и реакционеры. Переводя на наш язык, это будет означать, что передвижническое буржуазное искусство мирно уживалось с реакционным и ладило с ним так же хорошо, как и сама буржуазия ладила с реакцией. Реставрация реакционного искусства приходится на 70-е годы. Если в 60-е годы оно было, как мы говорили, довольно слабым, испытывая удар за ударом, то к концу 70-х годов оно окрепло, вновь нашло своего потребителя и делало дальнейшие успехи. В наши задачи не входит давать историю этого, так называемого академического искусства, которое было не буржуазным, а отвечало тем дворянским и аристократическим группировкам, которые не были окончательно разбиты в 60-е годы, а в конце 70-х и 80-х годов играли значительную роль. Их достаточно хорошо поддерживал двор и высшие круги аристократии,—ряд художников имел широкий успех. Из них прежде всего нужно назвать Семирадского, который в своих картинах (особенно „Светочи Христианства") воскрешал времена Брюллова, давая огромные, театральные композиции, покрытые античным флером, и в более холодных тонах. Дальнейший анализ показал бы, что в формально-композиционных приемах здесь было тоже старое, лишь приспособленное к настоящему времени. Дворянство, пережившее свое блестящее прошлое, уходит от непохожего на него настоящего, сюжеты академических картин мертвы и выхолощенны, они заимствуются из давно прошедших времен. Тоска по прошлом, его идеализация видны и в картинах Поленова „Московский дворик" (1874 г.) и „Бабушкин сад" (1878 г.).

Третий художник, уже упоминавшийся, Константин Маковский всю свою жизнь посвятил также служению этим дворянско-аристократическим и придворным кругам. Если Семирадский мало заботился о чем-нибудь, кроме чисто внешних признаков своих картин, то все же он был масте-

ром во многих отношениях. Маковский же был настоящим организатором салонного быта. В его картинах внешний блеск, идеализация и прикрашивание достигают своего предела, превращаясь в пошлые аллегории („Ширмы" и „Воспоминания о Малороссии"). Его портреты достаточно говорят о вкусах потребителей подобного искусства. Они построены на дешевой декорации, дешевых технических ухищрениях и лести. Можно было бы упомянуть еще Сведомского. Но подробный анализ „академического" искусства не входит в нашу задачу.

Нам остается лишь сделать соответствующие выводы из всего сказанного.

1) 60-е годы есть начало буржуазного искусства в России. Это искусство имеет новое содержание и формы. В первый этап своего развития оно демократично, и даже революционно.

2) 70-е годы представляют дальнейшее развитие этого искусства, его стабилизацию, в качестве искусства буржуазии, уже четко оформленной в классовых границах. Его содержание и формы в общем и в отдельных видах искусства изменяются сообразно эволюции обслуживаемого класса. 70-е годы есть переход между демократическим искусством 60-х и реакционным 80-х годов. Уже в семидесятые годы часть художников буржуазии ничем не отличается от художников реакции, и они начинают обслуживать двор и придворные круги. Это ясно показывают 80-е годы [53].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]. Бенуа.—История русской живописи, стр. 157—159, 167 и сл.

[2]. А. Грищенко.—О связях русской живописи с Визан. и Западом XIII—XX вв. 1913 г., стр. 49.

[3]. А. И. Некрасов.—Византийское и русское искусство. Стр. 191—192.

[4]. В. М. Фриче.—Очерки по искусству. 1923 г. Стр. 107 и сл.; ранее были напечатаны в „Истории России", изд. „Гранат".

[5]. Рожков.—Из русской истории. Очерки и статьи. Т. II. Пб. 1923. Стр. 16. Покровский—Русская история. Т. IV. Стр. 73 и сл.

[6]. См. об этом периоде у Рожкова озн. соч. стр. 68 и сл. статья „Тридцатые годы".

[7] Покровский—О. с., стр. 139.

[8]. Ibid., стр. 148.

[9]. Покровский.—О. с. стр. 153.

[10]. Покровский.—О. с. Стр. 117.

[11]. Рожков.—Русская история, т. XI, стр. 47, также цит. выше „Из русск. истории", т. II, стр. 7 и сл.

[12]. Бенуа.—История русской живописи в XIX веке. Стр. 149, 151.

[13]. См. статью Дмитриева в „Аполлоне" за 1913 год № 10.

[14]. Бенуа.—О. с., стр. 80—81.

[15]. Крамской. Переписка и статьи. Стр. 611—612.

[16]. Чернышевский.—Эстетические отношения искусства к действительности. 2-ое издание. 1865 г. Стр. 7—9.

[17]. Чернышевский.—О. с.

[18]. Собко.—Перов. Стр. 32.

[19]. Репин возможно не очень преувеличивает, говоря об Академии того времени: „Здесь даже протекция не смела поднимать голову. Царил талант, кто-бы он ни был. Личный труд и способности открыто брали свое... Испытание будущему художнику при поступлении в Академию было также несложно, как крестное знамение для приема в среду казачества беглому холопу Украйны... В средине 60-х годов Академия по сравнению с теперешней была более свободной" (см. „Сборник памяти Стасова", стр. 3).

[20]. Каренин.—В. Стасов. 1927 г. Ч. II. Стр. 642.

[21]. Ibid, 643, 645.

[22]. В. Стасов.—Ге, его жизнь, произведения и переписка. 1904. Стр. 97.

[23]. „Пчела". 1875 г. № 3. Стр. 41—43.

[24]. Фриче.—Очерки по искусству. Стр. 112.

[25]. Ф. П. Брюллов писал в 1823 году своим братьям заграницу, что Кипренского „императрица оставила без всякого внимания; однако Шереметев богач, который в казалергардах служит корнетом, взял его к себе своим живописцем" (см. „Архив Брюлловых". 1900. Стр. 30—31).

[26]. Стасов. Собрание сочинений. Т. I. Отд. I. Стр. 162.

[27]. Стасов.—Сочинения. Т. I. Отд. I. Стр. 151.

[28]. Якобий, воспринимая новые сюжеты, трактовал их постарому, вдвигая в старые формы. Вот почему по с о д е р ж а н и ю его картины остаются в границах старого искусства, например „Привал арестантов".

[29]. Рожков.—Из русской истории. Т. II. Стр. 149.

[30]. Ibid. 150—151.

[31]. Берлин.—Русская буржуазия в старое и новое время. Стр. 121.

[32]. Покровский.—Русская история. Т. IV. Стр. 168.

[33]. Берлин.—О. с. Стр. 126.

[34]. Собко.—Перов. Стр. 53—54.

[35]. Варнек. Академик Зичи. „Северное Сияние". 1864 г. Т. III. Стр. 3.

[36]. „Северная пчела". 1875. Стр. 121 и сл.

[37]. Рожков.—Русская история. Т. XI. Стр. 144.

[38]. Репин, И. Е.—Воспоминания. Бурлаки на Волге. Стр. 53.

[39]. Крамской.—Жизнь, переписка и статьи. Стр. 182.

[40]. Победоносцев.—Письма и записки. Т. I. Полутом 2. Гиз. 1923. Стр. 528—530.

[41]. Текст к альбому 25-летия товарищ. передвижной выставки. Москва 1899 г. Стр. 6.

[42]. Каталог XVI передвижной выставки. Стр. 3—4.

[43]. Текст к альбому 25-летие передвижной выставки. Стр. 8.

[44]. Стасов.—Сочинения. Т. I. Стр. 146—147.

[45]. „Художественный журнал". 1885 г. Стр. 126—127.

[46]. „Художественные новости". 1884 г. Стр. 135.

[47]. Ibid., стр. 141.

[48]. „Художественные новости". 1883 г. Стр. 150.

[49]. Ibid., стр. 337.

[50]. Текст к альбому, стр. 11.

[51]. Каталог XIII передвижной выставки.

[52]. Репин.—„Бурлаки на Волге". Стр.

[53]. Данная работа была написана два года тому назад в качестве доклада для социологической секции. Автор не имел возможности в настоящее время развить дальше высказанные в ней положения и дополнить новым материалом.

У ИСТОКОВ РУССКОГО „ИМПРЕССИОНИЗМА“

Федоров-Давыдов

I

В истории новой русской живописи период 80-х и нач. 90-х годов является промежуточным между двумя такими крупными стилевыми явлениями, как „идейный реализм“ 50-х и начала 70-х годов и живописные течения первого двадцатилетия нашего века. С известной точки зрения каждое из них можно считать законченным стилевым комплексом: в „идейном реализме“—видеть кульминационный пункт тех новых устремлений, которыми полна вся живопись первой половины XIX века, начиная с конца 30-х гг.; в различных течениях 90—910-х гг. — фазы единого стилевого процесса.

Будучи промежуточным, искусство 80—90-х годов, естественно, совмещало в себе как последние этапы предыдущего, так и первые проблески последующего. Подробная характеристика живописи 80—90-х годов требовала бы от исследователя равного внимания обоим рядам. Это не только потому, что в диалектике смены стилей эти ряды органически переплетались, но и потому, что противоречивость этих стилей есть противоречивость не абсолютная, а относительная. Реалистические тенденции первой половины XIX века — выражение эстетики радикальной мелкой буржуазии и мелко-буржуазной интеллигенции; новое искусство 90—910 гг.—эстетика также буржуазная, но связанная уже с торжеством тяжелой индустрии, промышленным капитализмом, главным образом, с крупной буржуазией и крупно-буржуазной интеллигенцией. Экономически-производственная подпочва обоих „стилей“, в сущности,—единая, и само их противопоставление—условное, относительное. Тем не менее, оно имеет свой большой практический смысл; и тогда эпоха 80—90-х годов перед исследователем неминуемо должна предстать или как конец, или как начало. Мною она берется, как начало, и тем самым ограниченно. Это надо иметь в виду в дальнейшем.

Мною делается попытка живопись 80—90-х годов рассмотреть как зачаточный период нового стиля. Наименование его „импрессионизмом“

также совершенно условно и чисто номенклатурно. Его удобство заключается в том, что оно сразу же направляет наше внимание в определенную сторону и заставляет в данном искусстве обращать внимание на признаки, по аналогии известные нам из французской живописи. Термин „импрессионизм" приложим, собственно, только к первой, субъективно-натуралистической, стадии нашего стиля, заключающей в себе живопись, главным образом, первого периода („Мир искусства", „Союз", и отчасти „Венок" и „Голубая роза"). За этой первой стадией последовала стадия аналитическая (главным образом, „Бубновый валет", „Ослиный хвост", „Мишень" и т. д.), и наконец, последняя — производственно-технологическая (беспредметный кубизм, супрематизм и т. д.), развивавшаяся преимущественно уже в годы революции. Мне нет надобности выходить здесь за пределы первой стадии стиля, а по отношению к ней понятие импрессионизма вполне приложимо, если только не употреблять его в узко-ограниченном смысле суммы признаков, присущих живописи только небольшой группы французских художников 60—80-х годов.

Сущность этого нового стиля,—вернее, его первой стадии,—станет сразу же ясной, если сопоставить несколько типичных его произведений с родственными по сюжету и также типичными произведениями предшествующего стиля. Сравним, скажем, изображение деревни, как оно давалось у типичнейших „передвижников" К. Лемоха или В. Максимова с деревенскими бабами Ф. Малявина, восток в понимании В. Верещагина с востоком в „Киргизской сюите" П. Кузнецова, или, наконец, пейзаж средней полосы России у И. Шишкина с ним же у И. Грабаря.

Несмотря на случайность примеров, не требуется никакого более или менее детального сравнительного анализа, чтобы убедиться, что в каждом случае налицо произведения двух совершенно различных стилей. В произведениях первого центр тяжести лежит в изобразительных, в произведениях второго—в формальных моментах. „Содержание" картин Лемоха, Максимова, Верещагина и Шишкина—это прежде всего их сюжетика; зритель как бы „прочитывает" живописный рассказ. „Содержание" картин Малявина, Кузнецова и Грабаря — это переживание художника, передаваемое зрителю. Изобразительные моменты являются лишь „сюжетной мотивировкой", ассоциативными средствами, аппаратом передачи эмоций. Иными словами, в первом случае предмет произведения совпадает с объектом изображения и интересует зрителя как сама по себе существующая независимо от художника реальность; во втором—объект изображения отличен от предмета произведения, представляющего собою субъективное создание автора.

Такова идейная разница стилей. Формальная же состоит в том, что в основе первого лежат рисунок и объем, а в основе второго—живописно разрешаемое пространство. Эти две стороны—формальная и идей-

ная—обоих стилей не сосуществуют параллельно, но с неизбежностью вытекают одна из другой, являясь двумя сторонами одного и того же. „Литературная" насыщенность живописи всегда требует четкого рисунка и реалистического интереса к объему, и, наоборот, искания живописной пространственности, выдвигая примат „как" перед „что", всегда заменяют потерянную объективную реальность субъективными переживаниями.

Такое понимание искусства начала нашего века, как „живописного" стиля, с повышенным интересом к формальным моментам, с приматом „живописного" пространства над „пластическим" объемом и субъективной эмоции над объективной реальностью, совершенно четко определяет круг явлений, долженствующих привлечь наше внимание в искусстве 80—90-х годов.

II

Как в свое время во Франции, субъективный нео-реализм, бывший началом большого „живописного" стиля, начался в области пейзажа, сделал его надолго доминирующим жанром и, наконец, выработал „пейзажный" подход ко всем явлениям окружающего мира.

Провозвестниками нового стиля на передвижных выставках были пейзажи А. И. Куинджи, В. Д. Поленова, затем М. В. Нестерова, И. И. Левитана и К. А. Коровина. Благодаря им, прежнее скромное место пейзажа на выставках и во внимании прессы и публики сменилось положением „гвоздя" выставок. Самостоятельная выставка „Ночи на Днепре" Куинджи (в 1880 г.) и ее успех были показателем изменения воззрения на пейзаж и его значение.

В 80-х годах в „Училище Живописи, Ваяния и Зодчества" в Москве и в 90-х годах в „Императорской Академии Художеств" в Ленинграде пейзажные мастерские Саврасова и Куинджи становятся наиболее передовыми, „революционными" и живыми частями своих школ [1]. Начиная отсюда и вплоть до окончательного утверждения нового стиля, пейзаж играет роль главного носителя формальных достижений. Это одинаково справедливо как по отношению к первым колористическим и „живописным" исканиям упомянутых выше „нео-реалистов", так и по отношению ко всем проявлениям русского импрессионизма, будь то живопись И. Э. Грабаря, декоративные пейзажи А. Я. Головина и Гауша, мистико-лирические работы мастеров „Голубой Розы" с В. Е. Борисовым-Мусатовым во главе, или, наконец, первые шаги будущих „нео-примитивистов" из „Бубнового валета", „Ослиного хвоста", „Мишени" и проч.

Так продолжалось до тех пор, пока господство пейзажа не сменилось в живописи мастеров „Бубнового валета" господством натюрморта, пейзажный подход—натюрмортным. Это могло, однако, случиться лишь после того, как пейзаж выполнил до конца свою задачу „обессюжетива-

ния" живописи. Между сюжетной насыщенностью идейного реализма конца предыдущего стиля и почти полной бессюжетностью натюрмортизма развитого нового стиля с логической неизбежностью должна была лежать пейзажная „полусюжетность".

В наиболее чистом виде господство пейзажа проявилось как раз в интересующую нас эпоху у „нео-реалистов" 80—90-х годов и их учеников и последователей 900-х годов. Главнейшую заслугу „нео-реалистов" историки русской живописи усматривают обычно в том, что они „открыли русский пейзаж".

Было бы, однако, наивным ограничивать признаки господства пейзажа только статистикой изображений природы. Жанры есть категории не только сюжетные, но и стилистические, обозначающие тот или иной способ художественной трансформации материала реальной действительности. Господство пейзажа есть в то же время и господство пейзажного подхода в искусстве, отражающегося на всех сюжетах, а в том числе и на изображении природы.

Новые течения в пейзаже проявились в первую очередь в том, что можно было бы назвать его „самоопределением".

В живописи „идейного реализма" господство „литературной" сюжетности, т.-е. жанровой изобразительности, заставляло и в пейзаже ценить прежде всего самый мотив изображения. Пейзаж оценивался сначала по степени интересности мотива, а уже затем по степени идейных и живописных его достоинств. Художники тратили много времени и внимания на отыскивание новых мотивов, и найдя какой-нибудь, считали его своей собственностью [2]. Теперь „мотив" постепенно начинает утрачивать свою ценность, и Левитан от еще очень „обстановочного" („Над вечным покоем") постепенно приходит к заурядным и в сюжетном отношении предельно-неинтересным видам („Избы", „Лунная ночь"). Поэтизация „бедной, серенькой русской природы", русской деревни Левитаном, а позже Серовым стала возможна потому, что теперь предмет изображения уже переставал интересовать публику и художника, становясь из цели средством.

Выдвигаясь на первый план, пейзаж естественно влиял и на соседние жанры. Это влияние проявлялось в месте и роли, которые стали теперь отводиться пейзажу в жанре и даже портрете. Процесс роста пейзажных моментов в жанре станет для нас особенно ясным, если мы возьмем несколько примеров из области религиозного жанра, где, казалось бы, роль пейзажа менее всего значительна. Так оно и было у Н. И. Крамского в его „Христе в пустыне". Пейзаж здесь дан лишь постольку, поскольку это сюжетно необходимо. Композиционно картина построена так, что фигура находится в центре, и все линии скудного пейзажа ведут глаз к рукам Христа—главной идейно-выразительной части его фигуры. Пейзаж той же палестинской пустыни в картине В. Д. Поленова „Мечты"

играет роль почти равную фигуре. Он интересен сам по себе, и его идейное содержание в лучшем случае сосуществует с таковым же фигуры отодвинутой теперь к правому краю картины. И, наконец, в „Молении о чаше" Н. Ге пейзаж начинает играть уже почти доминирующую роль в изъяснении эмоционально-идейного содержания произведения.

В „Прогулке в деревне" Н. Кузнецова пейзаж играет роль второстепенного окружения, свободно могущего быть видоизменяемым. В „На горах" М. В. Нестерова (1896 г.) — этой одной из глав еще совершенно по передвижнически задуманного „живописного романа" [3] — пейзаж даже и сюжетно гораздо значительнее фигуры „христовой невесты".

То же самое происходило и в области исторического жанра. Большинство передвижнических исторических картин изображают события, происходящие в закрытых помещениях. Суриков, за исключением одного только „Меншикова в Березове", темами для своих картин выбирает события, происходящие на открытом воздухе, причем и в „Утре стрелецкой казни" и в „Боярыне Морозовой" городской пейзаж играет гораздо бо́льшую роль, нежели простое окружение. Эти же пейзажные моменты содержат в себе и наибольшие живописные достижения (напр., снег в „Морозовой"). А. Рябушкин увлекается уличными сценами XVII века („Московская улица XVII века", „Въезд посольства в Москву").

Все растущая роль пейзажного окружения в жанровой живописи вела к пейзажной трактовке этого жанра, бывшей результатом „пейзажного" его восприятия. Таковы, напр., Нестерова „Юность Сергия" и „Видение отрока Варфоломея" или „Пан" и „К ночи" М. А. Врубеля. Попробуйте убрать фигуры из этих картин,—их содержание мало изменится и разве только станет труднее вскрываемым. Уберите пейзажное окружение,—и от картин ничего не останется. Взаимоотношение пейзажной и жанровой части стало обратным тому, каким оно было в классическом передвижничестве. Теперь уже не пейзаж дополняет сюжетный смысл жанра, но, наоборот, фигуры разъясняют идейно-эмоциональное содержание, заключающееся в пейзаже. Недаром Поленову не удалось в его „Грешнице", и позднее Нестерову в его „Святой Руси" передать философское содержание. Они, пытаясь здесь вновь перенести центр тяжести на фигурную часть, шли против тенденций своего времени и, естественно, не смогли дать той настоящей фигурной композиции, которая необходима для „литературной" сюжетики. В результате пейзаж все же подавил жанровую часть, но не органически подчинив ее себе, а противоестественно вылезая на первый план внимания.

Но таковы уже законы диалектики. Подчиняя себе жанр, пейзаж тем самым не только наполнялся эмоциональным, а в конце-концов и идейным содержанием, но и сам воспринимал в себя характерные черты жанра. Грани между пейзажем и жанром начинали стираться,

и если жанр делался пейзажным, то и пейзаж имел тенденцию становиться жанровым. Историческим пейзажам А. М. Васнецова суждено было стать предшественниками „видов городов" К. Ф. Юона и ретроспективистов из „Мира искусства", точно так же, как сказочному пейзажу В. М. Васнецова—стать предшественником „героического" пейзажа К. Ф. Богаевского и „символического" пейзажа Н. К. Рериха. Это было результатом того что пейзаж не просто вытеснял все остальные изобразительные жанры, но, вынужденный с ними считаться, перерабатывал их на свой лад.

„Пейзажное восприятие" было восприятием иллюзорно-зрительным, в котором язык общего господствовал над языком частностей и картина воспринималась сразу вся целиком, а не „прочитывалась" постепенно. В области портрета это заключалось в том, что характеристика личности изображаемого начинает теперь даваться всей обстановкой. „Идейно-реалистический" портрет давал лишь одну фигуру на нейтральном фоне. „Портрет Шишкина", изображенного Крамским на фоне пейзажа,—совершенное исключение. Теперь в „Девушке освещенной солнцем" В. Серова, а позднее в Репинском портрете „Л. Н. Толстого под деревом" оно возводится в правило. Это имело своим последствием то, что подобно тому, как жанр стал пейзажным, портрет стал жанровым, тем более, что „видовое окружение" портрета в большинстве случаев трактуется, как интерьер. Так жанровы все портреты Серова, и даже ранняя (1887 г.) „В. С. Мамонтова" вполне может быть рассматриваема, как чисто-жанровое изображение. Это стояло в связи с значительным изменением самого репертуара изображаемых лиц. На смену портретам крупных общественных, научных и художественных деятелей приходят портреты титулованной и денежной аристократии. Их портреты на выставках могли быть интересны зрителю лишь как психологические этюды, а скорее как жанровые произведения. Это был первый шаг на пути потери портретом его спецификума документального изображения личности.

Жанр как таковой, в 80-х годах начинает вымирать даже у типичных передвижников, переходя в своей тематике от гражданской проповеди к рассказыванию анекдотов из повседневного мелко-буржуазного, мещанского быта (В. Маковский, например). У представителей же новых течений в области жанра намечается все большее господство исторической, религиозной или сказочной тематики над собственной жанровой. Сказочная сюжетика картин В. Васнецова была совершенным новшеством в новой русской живописи. На смену „отцам", писавшим „Крестный ход на Пасху" (Перов) и „Монастырскую трапезную" (Журавлев) приходят „дети", которые пошли расписывать отстраивающиеся гигантские соборы.

Характерно, что у Врубеля и Васнецова интерес к религиозной тематике сосуществует с интересом к тематике сказочно-фантастической. Самые темы для религиозных изображений выбираются зачастую необы-

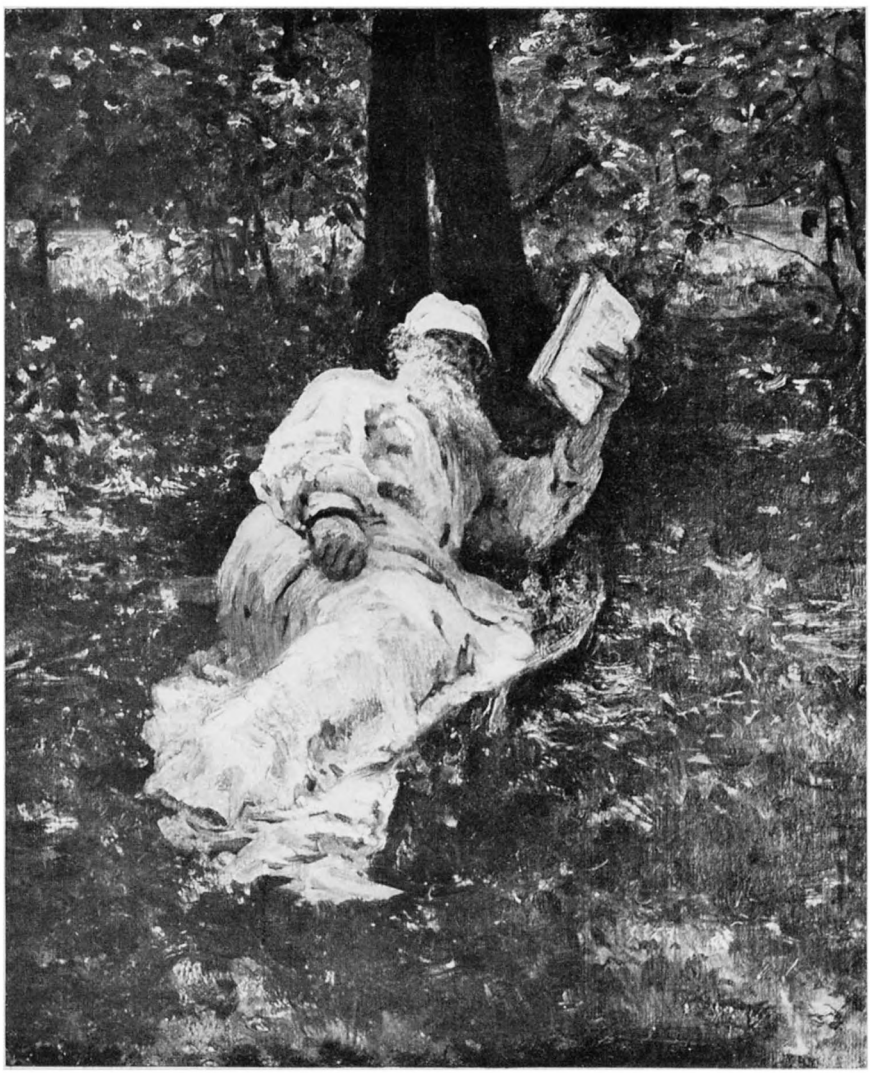


Рис. 11. И. Е. Репин. Л. Н. Толстой.

Рис. 12. А. Е. Архипов. Прачки.

чайные и новые, а из старых В. Васнецова наиболее заинтересовывает „Страшный суд". В тематике, а в особенности в ее трактовке у Васнецова, а затем Сведомского и Котарбинского религиозный сюжет преподносится, как сюжет фантастический.

Предыдущий стиль, изредка обращаясь к религиозным сюжетам, вносил и сюда свойственный ему рационализм философских и социальных идей. Рационализация чуда, начатая А. Ивановым в „Явлении Христа народу", привела к трактовке Крамским „Христа в пустыне", как трагедии „мыслящей личности". Последними словами Ивановской традиции было толстовство „страдающего человека" религиозных картин Н. Ге и торжество географии и этнографии в серии „Из жизни Христа" Поленова. Новая эпоха искала в религии не философии, а эмоций. Сама религиозная тематика, как и сказочно-фантастические сюжеты, стали нужны, как наиболее удобная „сюжетная мотивировка".

Пафос формальных исканий и начинающаяся замена объективной реальности субъективной ее оценкой выдвинули замену „жанрового" восприятия мира пейзажным его восприятием. В области же самого жанра те же условия должны были выдвинуть интерес к тем видам жанра, где сама „литературная" сторона давала наибольшие возможности для эмоционального своего выявления.

Такими видами в первую голову оказались религиозный и сказочный, а во вторую очередь—исторический жанры.

Жанр как таковой,—самый „литературный" род живописи. Уничтожая „литературщину", новое течение, даже и обращаясь изредка к жанру, самой трактовкой его уничтожало жанровый его смысл. Характерный пример—„Прачки" Архипова. Несмотря на всю свою „социальность", сюжет здесь не более, как „сюжетная мотивировка" для осуществления чисто-живописной задачи: изображения влажного нагретого воздуха с растворяющимися в нем фигурами людей.

Передвижничество и историю трактовало, как ряд жанровых картин. Картины Шварца, М. Клодта, А. Литовченко и, наконец, К. Лебедева—это по преимуществу картины быта и нравов эпохи. Картины Сурикова и Репина—исторические драмы, исполненные динамизма и психологических переживаний. Самый жанр в „Запорожцах" Репина или „Взятии снежного городка" Сурикова становится жанром историческим.

III

Формальной сущностью нового течения была замена господства проблемы объема господством проблемы пространства. Объем, достигший своего высшего развития в начале века у италианизировавших академиков, начал вырождаться еще в передвижничестве. Теперь он отходит на второй план, сам по себе никого не интересующий и существующий лишь

в иллюзорно-зрительном виде. Но начальная стадия стиля была еще очень далека от того, чтобы отвергнуть и изобразительную ценность объема. Нео-реализм еще стремился „увидеть природу, как она есть“ [4]. Но это стремление было ничем иным, как желанием, не теряя реальности предмета, выявить в нем не его материальные, а его духовные ценности.

Пейзаж стал средоточием характерных проявлений нового стиля потому, что он являлся наиболее удобной для них сюжетной мотивировкой. Пространство и его „агенты“—воздух и свет, становившиеся постепенно основными предметами интереса живописи, в пейзаже получали свое наиболее адекватное изобразительное выявление. Категория формальная была в пейзаже вместе с тем и категорией сюжетной.

В портретах и фигурной композиции подобного соответствия быть не могло, и проблема пространства должна была получать мотивировку в не характерных для данного вида жанра, так сказать, вторичных его сюжетно-изобразительных моментах. Пейзажная трактовка фигурной композиции и портрета была внешним выражением этого процесса. Пространство, выявляясь в „околичностях“, естественно, усиливало их за счет основных сюжетных элементов данного жанра.

В условиях реализма, с которого начинался новый стиль, пейзаж давал возможность отодвинуть на второй план внимания объемную форму без ущерба для ее предметной реальности. В пейзаже пространство могло быть просто *изображено* в его наиболее реалистическом и наивном виде передачи далей и перспектив. „Самоопределение“ пейзажа пошло по пути его „опрощения“. На смену многопредметному пейзажу 70-х годов приходит изображение почти совсем обнаженных и свободных от предметов полей и водных пространств. Предметов дается один—два (сосна в „Севере“, мельница в „Ночи на Днепре“, куст чертополоха в „Днепре утром“ А. Куинджи, плетень с воротами, церковка и несколько деревьев в „Над вечным покоем“ И. Левитана). Они чрезвычайно малы сравнительно с пространственными далями, и их роль—этим соотношением соизмерять пространство и служить „вехой“ для глаза. Из иных композиционно-изобразительных приемов, применяемых для выявления пространства, можно отметить часто встречающийся мотив высокого горизонта („Сиверко“ И. Остроухова, „Над вечным покоем“ Левитана).

Формы предметов начинают все более и более синтезироваться и упрощаться. Отдельные предметы собираются в группы, объемную форму сменяет живописная масса. В „Березовой роще“ и „Гефсиманском Саду“ Куинджи предметы превращаются в плоские кулисы, в поздних работах Левитана — в красочные пятна. В исторических композициях Сурикова мы уже почти не встречаем свободно стоящей объемной формы. Здесь впервые в новой русской живописи дается толпа. В „Утре стре-

лецкой казни" Петр на лошади составляет только часть группы, а фигура боярыни Морозовой (в картине того же наименования) неотделима от саней с лошадью, в данном раккурсе занимающих на картине пространство холста, равное по размерам правой и левой боковым группам. Перед Суриковым стояла труднейшая задача совместить литературную характеристику типов, требовавшую выделения отдельной формы (стрелец со свечкой на телеге, женские фигуры, сидящие на первом плане, стрелец, стоящий на телеге, Петр в „Утре стрелецкой казни"; хихикающий попик, Морозова, разнородные типы раскольников в правом углу картины в „Боярыне Морозовой") с проблемой живописной „пейзажной" иллюзорности, требовавшей подчинения предмета массе и „скульптурности" живописному началу. Он не смог до конца формально разрешить этой задачи, но все же в известной мере разрешил ее, сделав эти типы и выражаемые ими эмоции только „ведущими нотами" в хоровой эмоции толпы. И „Боярыня Морозова", и „Утро стрелецкой казни" двумя вертикалями могут быть легко делимы на три больших группы, причем это композиционное членение отвечает и идейному членению. Каждая из этих трех частей выявляет одну из трех основных эмоций, переживаемых участниками данной исторической драмы.

В области портрета происходит, как уже отмечалось выше, превращение портрета в жанровую „обстановочную" картину. В этом окружении портретируемого интерьерной и иной обстановкой точно также умалялась роль свободной единичной формы. Она становилась только частью композиции, причем на пути ко все большей живописности, т.-е. к росту композиционного значения цветового пятна, она все больше и больше сливалась с окружающим в одну массу. Таковы все портреты В. Серова, и если он даже, как в „Портрете Олив", дает иногда неизобразительный фон, то назвать этот фон нейтральным нельзя. На нем форма не выделяется, но, наоборот, теряет свои очертания, сливаясь с ним (тот же принцип, который довел до конца Каррьер). И как у Сурикова при всей литературной насыщенности отдельных типов их роль—только роль выявителя эмоций толпы (массы), так и в этих портретах в психологической характеристике портретируемого обстановка играет очень значительную роль. Иными словами, и здесь индивидуальный язык формы сменяется коллективным голосом массы.

Теряя объемность, форма теряет и свою материальность, из наполненной она становится пустой, „дутой". Под одеждами уже не чувствуется тела, как, напр., в „Запорожцах" Репина и во многих фигурах Серовских портретов. У Нестерова это даже становится принципом и приобретает идеологический смысл. В фигуре закрытого схимой святого в „Видении отрока Варфоломея" и в фигурах многих его святых из церковной живописи этим передается „бесплотность".

В перемещении внимания от предмета к его характеристике пластичность формы растворялась в движении и жесте. Деформация шла по пути от формы, как мы ее знаем, к форме, как она представляется в моментальном зрительном восприятии.

Первые шаги к этому замечаем в „Вечеринке" В. Маковского, и они делают эту картину, такую типично-передвижническую по своему сюжету и его „литературности", в известном отношении одним из первых проявлений нового стиля. В ней много рассказа, построенного на противопоставлении отдельных типов, но самая хатактеристика их уже почти чисто-зрительная. В них внутреннее, логически воспринимаемое содержание сменяется зрительно-воспринимаемым выразительным жестом — тем жестом, в котором позднее и будет выявляться весь психологизм Серовских портретов.

Выразительный жест, неожиданность позы и раккурсных сокращений фигуры, полученных в результате необычайной точки зрения, развиваясь постепенно, все больше и больше деформируют предмет. В фигурах Ивана и его сына в „Грозном" Репина уже нет пластических тел, еще меньше их в его „Толстом под деревом" или, наконец, „Дуэли", где все соотношения частей тела изменились под влиянием новой их роли—только носителей выразительного жеста. Еще более характерный образчик деформации найдем мы позднее в начале нового века в „Стригунах на водопое" или „Лихаче" В. Серова.

Все приходит в движение: облака и деревья в пейзажах Левитана и Остроухова, люди в портретах Серова, святые в картинах Нестерова. Причем здесь характерен прием моментально схваченного, как бы на миг остановленного, движения (портрет Александра III Серова, экстатические позы святых у Нестерова), что создает живость и выразительность фигуры. Движение образует, особенно в пейзаже, впечатление ветра, которое есть натуралистический прием передачи воздуха. В реалистической стадии импрессионизма этот прием использования движущейся или просвечивающей (напр., обнаженные деревья) формы для „изображения" воздуха очень характерен. Передача воздушной стихии—один из первых шагов по пути разрешения проблемы пространства. В. Васнецов в своей богоматери в абсиде Владимирского собора, под влиянием равеннских мозаик давший золотой фон, движением облаков и фигуры богоматери уже создает определенное впечатление полета в воздухе.

Поскольку обобщение форм было только мнимым синтезом и не преследовало задач выявления структурной сущности предметов, постольку оно и не стояло в противоречии с нагромождением деталей. Скорее даже, наоборот, оно придавало им бо́льшее значение и ценность, нежели они имели раньше. Мгновенность зрительного восприятия, не выделяя постоянного из случайного, главного от второстепенного, любую деталь

могла выхватить и поставить во главу угла своей иллюзорной характеристики. Нагромождение деталей мельчит и дробит форму, сглаживает границы между объемами и позволяет создавать незаметные переходы от одного к другому, т.-е. способствует текучести форм. А. Васнецов, одевая Ивана Царевича в богато разукрашенный кафтан, образуя вокруг него плетение кустарника и помещая здесь же цветущую ветку, тем самым как бы растворяет фигуру в пейзаже, заставляет одну форму перетекать в другую („Иван царевич на сером волке"). Ту же объединяющую роль играет и богато разработанный орнамент в костюмах, деталях домов, на дуге телеги и т. п. в „Боярыне Морозовой" Сурикова. Костюм и орнамент помогают здесь объединить людей в толпу, объемы в массу. Нагромождение деталей стремится превратить всякое изображение в орнамент, объединяя детали по принципу „ковровой" декоративности. Таковы же почти все композиции Врубеля, и в первую очередь, его „Лежащий Демон". Форма, очертания и даже самый изобразительный смысл предметов здесь совершенно теряются в арабескном плетении и вихре изогнутого тела, павлиньих перьев, крыльев и т. п. Только при полном забвении пластических свойств формы, только при полном сведении композиции к ковровому плетению можно было в уже написанной картине изменять позу лежащего демона. Рассматривая постепенно „Восточную сказку" (1886 г.), „Девочку на фоне ковра" (1886 г.) и „Танец Тамары" (1890 г.), можно наглядно видеть не только победу орнамента над объемом, но и зарождение Врубелевского раздельного „мозаичного" мазка. Здесь рождалось то окончательное разложение, растворение объема, которое выявилось много позже в зрелой поре русского импрессионизма. Забегая вперед, отметим лишь, что в самом рождении своем этот раздельный мазок был результатом декоративных устремлений.

Но это уже конечная стадия развития мазка. Начало же его самостоятельной жизни, жизни разрушителя, а потом и заместителя пластичности формы вытекало целиком из колористических новшеств. Передвижники всецело подчиняли мазок, сводя его до роли простой техники наложения краски. Куинджи первый вводит в свои работы фактурный момент. Едва прикрывая холст жидкой краской в темных местах, он светлые блики дает, как густые мазки краски. Мазок становится бликом и в этой роли впервые разрушает форму. Такова его роль в сказочных пейзажах В. Васнецова и в ранних пейзажах А. Васнецова. Затем, ширясь и удлиняясь, мазок начинает захватывать все пространство полотна. В Серовском портрете К. Коровина кисть идет почти не отрываясь, напр., в подушке длинными полосами, следуя изгибам формы. Но эта „лепящая" форму роль мазка очень кратковременна и эпизодична. В сущности же дело шло к тому, чтобы мазком окончательно уничтожить контуры объемов.

И это вполне достигнуто в „Прачках" Архипова или „Коронации" Серова. С уничтожением контура объема, а следовательно, и рисунка, существенно изменялся характер и роль линии. Как и мазок, она теперь не на службе у формы, а наоборот стремится заменить ее своими свойствами экспрессивной характеристики. Линия становится разорванной и изгибистой. В большинстве случаев линии прихотливо извиваются и переплетаются, создавая, как в „Портрете Изаи" Серова, рисунок, предметность которого лежит где-то за пределами самих этих линий, между ними. Когда в конце своей жизни Серов снова обратится к линии, то и при непрерывности ее бега в „Портрете Гиршман", линия окажется все-таки вполне свободной от формы и подчиняющейся лишь своему собственному ритму. Тушевка в академическом и передвижническом рисунке преследует цели моделлировки объема; „перистая" штриховка в рисунках пером Врубеля—растворение объема в живописном пространстве („Семья Я. В. Тарновского за карточным столом"). В поздних рисунках объем совершенно исчезает („Цветы", „Пророк").

С задачей передачи воздушной перспективы были связаны и первые колористические искания, будь то „валеры" далей, как в палестинских картинах Поленова и „Днепре утром" Куинджи, или эффекты освещения, как в его „Днепре ночью" или „Ночное". Выбирая эффекты вечернего или ночного освещения, Куинджи, в сущности, задается одной задачей: передать вибрирущий, нагретый или искрящийся воздух. Характерен его прием освещения неба у горизонта, благодаря чему глаз, стремившийся по равнине вглубь картины, теперь по небу, как по второй плоскости, возвращается назад, вторично оценивая пространственность картины.

Первой стадией в разрешении проблемы „света — воздуха" была трактовка его, как эффекта освещения. Между абстрактным освещением безвоздушных картин предыдущего стиля и полным торжеством света и воздуха должна была лежать переходная стадия, когда свет как бы еще привносился снаружи. Куинджи, Ге, Архипов и Репин освещают свои картины светом, падающим из точечного источника. Эффекты освещения как нельзя лучше сочетались с принципом кулисного построения, позволявшим резко и лапидарно сопоставлять разноосвещенные планы. Это видим, напр., в „Березовой роще" и „Гефсиманском Саду" Куинджи, или „Что есть истина" Ге. Тот же принцип, но уже в более разработанном и отягченном поисками тональности виде, встречаем и в ряде портретных работ Серова.

Трактовка света, как эффектов освещения, была тесно связана с колористическими исканиями эпохи. Освобождение от темных „земель" влечет за собою любовь к ярчайшему колориту. Даются самые рискованные сочетания, порою безо всякой почти связи между соседними цветами. Вполне естественно, что для этого нового колорита Поленову

понадобилась знойная природа Палестины с ее ярчайшим солнечным светом и интенсивностью противоставления света и тени.

Художник предшествовавшего стиля знал цвет лишь как локальную окраску предметов. В своей палитре он к этим локальным „натуральным" цветам прибавлял еще черный и белый, которые были для него как бы идеальными границами всех оттенков природных цветов. Любой цвет, усиливаясь, „темнеет" и превращается в черный, а „светлея",—в белый. Художник как бы окрашивал снаружи объемную форму ровным цветом. Его градации были градациями не цвета-тона, а свето-теневой моделлировки объема, достигавшейся введением черного цвета в теневых удаленных и „разбелки" его в выступающих вперед частях. Отсюда и получилась пресловутая „чернота" и „грязь", которой объявил непримиримую войну новый художник.

Но он, разумеется, еще не имел представления о собственно-живописном цвете и для очищения локального „изобразительного" цвета применял такие же „изобразительные" приемы. Это были приемы эффектов освещения, с одной стороны, и пленера—с другой. Эффекты освещения делали локальную окраску предметов яркой и блистающей, пленер непосредственно уничтожал черноту. Вынося мольберт на воздух и заливая пейзаж ровным светом, художник тем самым сюжетно-изобразительно опускал глубокие тени, которые он не мог на данной стадии дать иначе, как загрязняя картину „землями".

Можно считать более или менее случайными попадающиеся иногда у Куинджи „импрессионистические" введения дополнительных тонов в тенях. Во всяком случае, они не были у него плодом какой-либо системы или развитого представления о спектральной природе света и градации тональностей. Синие и лиловые тени, или зеленая луна в пейзажах Куинджи—все еще чисто-изобразительный цвет, хотя, правда, уже передающий не постоянную пигментацию предмета, а изменчивое оптическое его состояние. Но и это было уже огромным шагом вперед. Проблема интенсификации, „горения" локального изобразительного цвета была уже чисто „живописной" проблемой, вводившей понятие взаимодействия красок, порывавшей с изолированностью цвета, как порывала она и с изолированностью самого окрашенного этим цветом объема. У колориста более тонкого и чуткого, Врубеля мы видим в картине „К ночи" еще более ясно выраженное стремление к общему тону в сопоставлении рыже-коричневых и красных цветов. Самые эффекты освещения колористически переданы теплее и глубже.

Я уже упоминал о пленере. Переход к нему влек за собою переход от яркости локальной окраски к „валерности" общего тона, к все более тонкому и вместе с тем осязательному выявлению воздуха. Куинджи еще не писал своих картин с натуры и выставлял их при искус-

ственном освещении; у Сурикова голубые и розовые гаммы „Морозовой" есть результаты работы на воздухе. То же можно сказать и об отношении Поленовских „валеров далей" к сухости и определенности „раскраски" В. Васнецова.

К середине 90-х годов у Коровина, Левитана и Серова появляются взамен цветовой пестроты поиски объединяющей тональности. Они идут по пути гашения ярких тонов и замены их серебристо-серыми, серо-лиловыми и пепельными. Тотчас же и в сюжетике пейзажей яркое солнце и полная луна Поленова и Куинджи сменяются серенькими сумерками и дождливыми днями, роскошный юг сменяется бедным севером. Облака, туманная и сырая погода были одним из простейших путей наряду с вибрацией для передачи пространства, как „воздуха". Но этот „туман" был шагом вперед по сравнению с „вибрацией", ибо от колорита, как простого сопоставления цветов, он шел к их тональному разрешению.

В области композиции различием двух „стилей" была противоположность композиции объемов и цветовой композиции. Но если расцветом первой была академическая живопись начала XIX века, то цветовая композиция была осуществлена лишь много позднее интересующей нас эпохи.

Уже передвижничество было вырождением объемной композиции. Всецело поглощенные идейной стороной живописи, передвижники по традиции продолжали пользоваться старой академической композицией, лишь ослабленной в нерушимости своих канонов. Это было вольное обращение со старой системой, без внесения взамен отбрасываемых условностей каких-либо существенных новых моментов. В результате композиция, как строго-математическое сочетание геометрически мыслимых объемов и масс, сменилась простым равновесием масс и тяжестей. Поместив на первом плане и в центре главных действующих лиц, художник в дальнейшем заботится лишь о том, чтобы они „держались" на полотне, для чего и уравновешивает их соответственными тяжестями в других частях картины.

Композиция, как сознательная проблема, всегда выступает лишь в зрелую пору стиля. Композиция мало занимала типичных передвижников, тем менее могла она занимать новаторов. Для них она была лишь обременительной условностью. Разрушение объемной композиции идет дальше по пути ее опрощения, стремясь отбросить всякие вообще приемы построения. Художники хотят передать природу так, как она есть, во всей случайности мгновенно-наблюденного. Уже современники Куинджи удивлялись будничности его сюжетов, а отсутствие строгого построения в ранних пейзажах Левитана, совмещенное с почти натурализмом трактовки, делает их похожими на фотографии с натуры („Омут"). Эволюция живописи Сурикова—это сознательное разрушение композиции, кото-

Рис. 13. И. С. Остроухов. Сиверко.

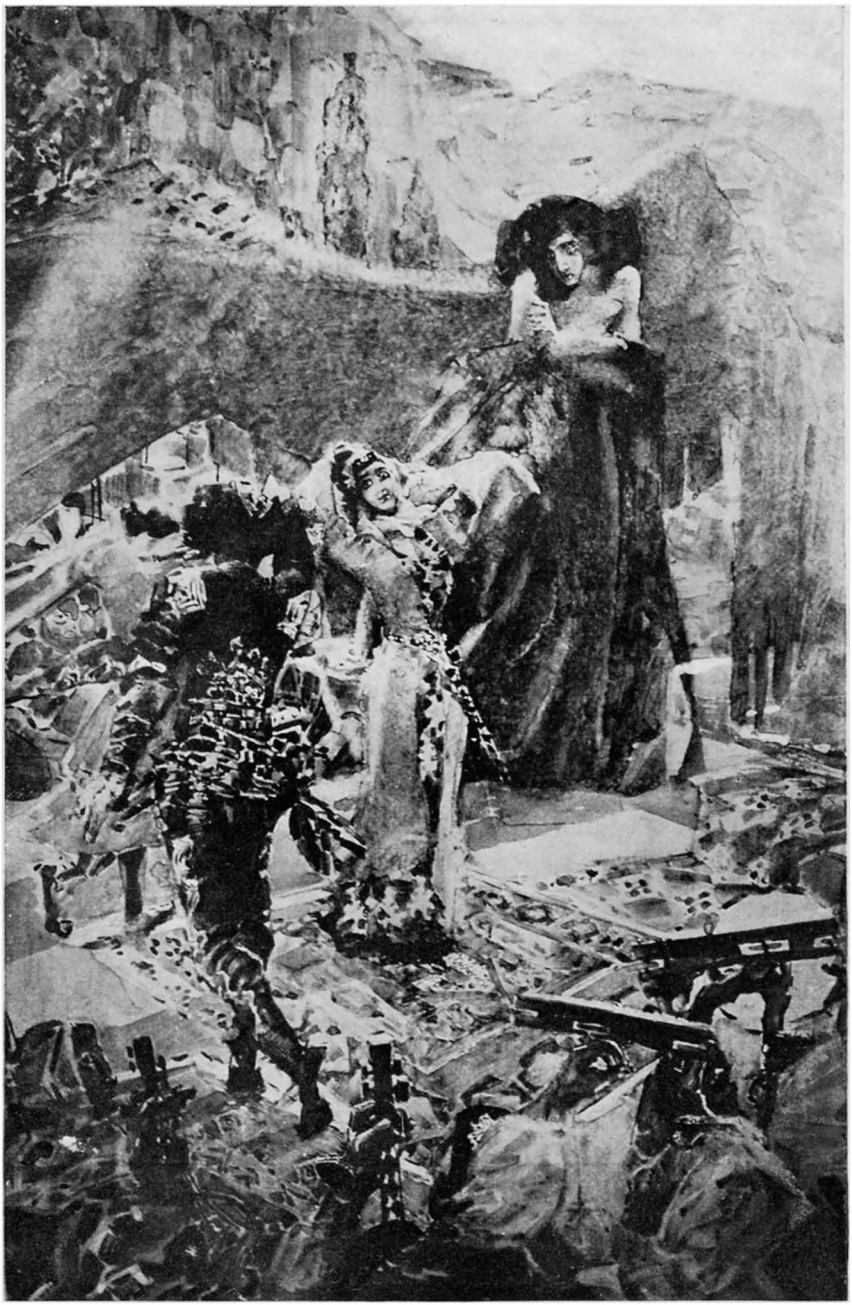


Рис. 14. М. А. Врубель. Танец Тамары.

рого он достиг, наконец, во „Взятии Сибири", где человеческие фигуры как-будто совершенно случайно и в беспорядке „рассыпались" по полотну. Серов в своих портретах возводит „случайное" в принцип. Но, разумеется, случайности в живописи быть не может, и сознательное отрицание композиции есть тоже один из композиционных приемов. И. Грабарь в своей монографии о Серове выдвинул термин „композиция жизненно-случайного". Посмотрим, в чем же ее сущность.

В разрушении пластичности формы значительную роль играло движение. Оно же было методом передачи „жизненной правды", т.-е. „жизненно-случайного", ибо в этом движении характеристика предмета постоянными формами сменялась моментальной выразительностью жеста. Тем самым и в композиции искание жизненно-случайного пошло по линии превращения композиции из статической в динамическую.

Предшествовавший „стиль" вводил в свою картину движение лишь тогда, когда это требовалось самим сюжетом. Мысля движение только изобразительно, он трактовал его не как внутреннюю жизнь формы, а лишь как изображение перемещения в пространстве самих по себе статических предметов. Излюбленным композиционным приемом было помещение движущегося предмета по диагонали холста. Для усиления этого движения рядом параллельно направлению раккурсного сокращения основного движущегося предмета помещалась меньшая движущаяся форма (типичный пример в „Порожняках" Прянишникова или „Сельских похоронах" Перова). Совершенно тот же прием повторяет Суриков в „Боярыне Морозовой", причем роль бегущего мальчика равна роли бегущей собаки в „Сельских похоронах". Прием диагонали, как традиция, существует еще очень долго. Мы видим его не только у Архипова в картине „На Оке" или „Старой Москве" А. Васнецова, в „изобразительном" движении изгибающихся по равнинам рек в пейзажах Куинджи и Левитана, но даже и в таких поздних произведениях зрелой эпохи, как „Царевна Лебедь" Врубеля или „Лихач" Серова. Но постепенно это диагональное построение становится все меньше сюжетно-мотивированным, и, например, в портретах Серова диагональное вписывание фигуры в четыреугольник полотна, сменив вертикальность передвижнических портретов, уже органически связано с разрушающим форму движением. „Композиция жизненно-случайного" была композицией, в основе которой лежало движение. Реалистическая жизненность изображения деревни в этюде Серова „Зимой" достигнута мотивом неожиданно выезжающих из-за угла сарая запряженных лошадью саней. Но композиция, как показывает уже самое слово, есть построение, сочетание каких-то элементов. Поскольку в основу композиции клалось теперь движение, постольку композиция из равновесия форм становилась равновесием движений. Это можно увидеть на том же этюде Серова, построенном, как схождение под углом двух диа-

гоналей движения, из которых одна (сарай) идет внутрь, а другая (лошадь) изнутри картины.

На той же первичной стадии простого равновесия только двух направлений движения, еще укладывающегося в рамки простой центрической симметричной композиции, находится „Взятие снежного городка" Сурикова. Движение средней массы, направленное на зрителя, уравновешивается обратным направлением боковых масс.

Уже как чистая композиция движений представляется „Портрет Александра III" Серова с очень сложным поворотом фигуры и мотивом раскрытых оконных рам, придающих движение фасаду здания. Чем больше движения вносилось в картину, тем, разумеется, сложнее становилась композиция этих разнонаправленных, порою очень многочисленных, движений. Это видим уже у Левитана в „Над вечным покоем" (наклон деревьев, облака, рябь воды, направляющее глаз положение церквушки и островка—все движется в разные стороны), и в особенности позднее в мотивах ветра и хмурой погоды у мирискусстников и в излюбленных художниками „Союза" плывущих по энергично развернутому в глубину небу облаков (напр. Г. Бобровский „Лето").

Усложняясь, композиция движений нередко принимает вид некоторой стремящейся вверх спирали, от которой лежит прямой путь к сложному спиральному движению, как основе композиции (напр., в „Танце Тамары" Врубеля).

Здесь же видим и третий вид композиции движений. Связующая массы роль жеста начинает эмансипироваться, чтобы приобрести в „Дуэли" Репина самостоятельное композиционное бытие. Но полное свое развитие эмансипация жеста приобретает лишь значительно позже, за пределами интересующего нас отрезка времени.

IV

Все характерные особенности нового стиля находят свое объяснение в его социально-экономической сущности искусства капиталистического общества. Русское искусство конца XIX-го и начала XX-го века в той мере соответствовало общеевропейскому, т.-е. в первую очередь французскому, искусству, в какой развитие капиталистических отношений в России приближало ее к капиталистической Франции.

Правда, развитие капиталистических отношений и рост социального веса буржуазии влияли на искусство и в первой половине века. Вначале было указано на известную общность подпочвы двух противопоставляемых „стилей" и на относительность этого противопоставления. В самом деле, уже в 50—60-х годах можно было бы найти истоки тех художественно-производственных отношений, которые стали определяющими для нового стиля. В передвижничестве 70-х годов мы находим уже сло-

жившимся новый тип художника, сознательно работающего на рынок, производящего в условиях чисто-товарного хозяйства. Соответственно с этим, например, пейзажи того же Шишкина, не говоря уже о Ф. Васильеве, имеют в своей реалистически-камерной установке нечто общее с Серовым и Левитаном. Но это общее становится ясным лишь при сопоставлении Шишкина и Левитана с классическим академическим декоративным пейзажем конца XVIII века и начала XIX века. Сходство двух моментов развития буржуазного искусства возможно усматривать лишь в противоставлении его дворянско-придворному.

Рамки наших диалектических противоставлений значительно уже, а самое противоставление тем самым глубже и острее. Два этапа одного „стиля" при более углубленном рассмотрении оказываются различными, „противоречащими" друг другу „стилями". При дальнейшем углублении анализа можно вскрыть свои противоречия и в том, что мы здесь условно считаем единым „стилем". Но это уже не входит в мою задачу.

Свою организационную роль искусство играет, выполняя диктуемый ему потребностями жизни социальный заказ. „Форма и содержание" стиля непосредственно определяются характером и потребностями его аудитории, способами его общения с нею и условиями художественного производства данной эпохи.

Обратимся же к выяснению этих факторов в интересующую нас эпоху 80—90-х годов.

Сравнительно позднее развитие промышленного капитализма в России и экономические, а следовательно, и политические, особенности этого развития создали у нас то положение, что, перейдя на капиталистические рельсы, русская живопись на первых порах не нашла себе соответствующего широкого рынка. Федотов, а затем передвижники сделали попытку ориентироваться на мелко-буржуазного, интеллигентного потребителя. Но время тогда для него еще не пришло. Несмотря на постепенный и неуклонный рост художественного рынка и интереса к искусству, начиная с 70-х годов, говорить о массовом мелко-буржуазном потребителе, о действительно товарном рынке для живописи можно не ранее 900-х годов. Посетители выставок уже могли оплачивать самое предприятие передвижничества, но для того, чтобы крупнейшие художники могли существовать и производить значительные вещи, было нужно меценатство Третьякова, Солдатенкова и Цветкова.

В 70-х годах складывается и к 80-м годам выступает уже совершенно определенно на смену придворному и аристократическому меценатству меценатство крупной, главным образом промышленной, буржуазии. Ценителями и покровителями искусства становятся купцы и фабриканты: Третьяков, Солдатенков, Цветков, Мамонтов, Морозов, позднее Бахрушин, Рябушинский и др. „Это время — эпоха создания подлинно-

буржуазной культуры, эпоха купеческого меценатства, охватившего живопись, музыку, театр, просвещение, издательство, спорт и т. д." (М. Приселков—„Купеческий бытовой портрет XVIII—XIX в." Л. 25 стр...) [5]. Не случайно, что передовая художественная жизнь 80—90-х годов теснейшим образом связана с Москвою, этим центром торгово-промышленной жизни.

В отношении живописи рассмотренное нами течение можно прямо назвать Московской школой, поскольку все художники, за исключением разве только Куинджи, в 80—90-е годы стоявшего вообще особняком [6], в той или иной мере тесно связаны с Москвой [7].

Искусство 80—90-х годов в лице своих передовых художников настолько целиком подчинено именно индивидуальному меценатству, что можно было бы сказать, что в области производственных отношений это был шаг назад по сравнению с 60—70-ми годами. Но самый характер буржуазного меценатства был уже настолько отличным от прежнего аристократического, что здесь не могло быть и речи о действительном возвращении назад. Купеческое меценатство было подготовлено промышленным расцветом 60—70-х годов [8], сразу выдвинувшим буржуазию на общественную арену и сделавшим ее к 80—90-м годам значительным общественным фактором. „На общей поверхности застоявшейся, скованной трескучею реакциею жизни восьмидесятых годов—пишет Бѣрлин — своим движением и подвижностью выделялось развитие буржуазии" („Русская буржуазия в старое и новое время" 2 изд., М. Л. 25, стр. 122.) Русский промышленник теперь уже не прежний купец, серый и дикий, зачастую крепостной [9], втихомолку наживавший деньгу, уступая даже и в области промышленности первое место дворянину. В восьмидесятые годы складывается новый тип европеизированного буржуа, крупного акционера и банковского дельца. Стена, разделявшая дворянское и купеческое сословие, рухнула еще в 60-е годы [10]. В 80-е годы буржуазия имеет уже значительную и влиятельную собственную прессу [11], а в 90-х объявляет себя равной дворянству [12]. Но что самое главное в этом стирании сословных и бытовых границ — это то, что родовая знать, продолжавшая еще оставаться в политическом отношении гегемоном, обуржуазивалась самым ходом развития экономики. „Освобождение крестьян" было результатом перехода земледельческого хозяйства на капиталистические рельсы [13]. В 80-х годах господствующим типом сельского хозяйства является капиталистическое хозяйство крупного дворянского землевладения. Когда в конце 80—90-х годов под влиянием падения хлебных цен на мировом рынке началось „оскудение" дворянства, последнее начинает входить в организующиеся акционерные и железнодорожные кампании [14].

Между бытом и общественным положением аристократии родовой и аристократии денежной различие все уменьшалось... „и в столицах,

и в значительных провинциальных центрах быт имущих классов постепенно утрачивает былую сословную красочность" (М. Приселков. Там же, стр. 41). Тем самым сближались и их вкусы, и их эстетические потребности, причем основной тон задавала буржуазия. В 90 и 900-х годах Серов совершенно одинаково обслуживает, как портретист, обе эти аристократии, и между его портретами графини В. В. Капнист и М. Ф. Морозовой, императора Александра III и В. О. Гиршмана нет никакой принципиальной разницы.

Совершенное тождество купеческого меценатства европеизированного промышленника Мамонтова и обуржуазившегося аристократа Тенишевой создавало обстановку, при которой и третий заказчик — государство—был, в сущности, заказчиком буржуазным. Значительное церковное строительство в украшении гигантских соборов (храм Спасителя в Москве, Владимирский собор в Киеве, позднее храм Воскресенья в Ленинграде и др.) лишь в масштабном отношении изменяло те требования, которые частный меценат предъявлял к своим домашним или заводским церквам (ц. в Абрамцеве, Гусе-Хрустальном и др.).

Русский буржуа был аполитичным. Все время экономически зависящий от правительства, приученный смотреть на него, как на источник всех благ земных[15], в 80-е годы прижатый промышленным застоем, а в 90-е годы напуганный развивающимся рабочим движением, он и не помышлял ни о каких социальных идеях.

Его отношения к правительству определялись только тем, насколько оно предоставляло ему возможность обогащаться. А в этом отношении реакционное правительство Александра III очень чутко прислушивалось к голосу промышленников и всемерно шло навстречу их экономическим требованиям[16]. Самые условия развития русской буржуазии приучили ее к несоответствию экономических отношений отношениям политическим. Она не стремилась изменить эти отношения, а просто обходила их. Система взяточничества, кумовства и салонной политики вполне ее удовлетворяла[17].

Ее отношение к искусству было отношением человека, желающего развлекаться. Разбогатевший промышленник начинает строить себе особняки в „русском" или во „французском" стиле. Стиль для него, собственно, безразличен; вернее, он хочет иметь „все стили". А. В. Морозов строит себе особняк с египетской передней, русской столовой, китайской гостиной, готическим кабинетом и т. д. Все это поручается делать архитектору-художнику, как специалисту, ибо хозяин сам ничего не понимает. Когда Шехтель строил Морозову его особняк, он поставил условием, что Морозов увидит и оценит свой дом лишь тогда, когда все уже будет сделано.

Промышленнику „стили" и самое искусство были нужны лишь затем, чтобы „себя показать", выявить свое богатство. Во внутреннем

оборудовании комнат господствует стиль шикарного парижского публичного дома, имеющий свое происхождение от пресловутого „стиля Гарнье", со всеми его гардинами, лепкой, аляповатой мебелью и богатством бархата, плюша и штофа. Засилье буржуазного вкуса так велико, что не только в старых барских усадьбах (напр., в Останкине), но даже и в Зимнем Дворце начинают переделывать комнаты в том же духе.

Новая буржуазия комплектовалась, с одной стороны, из старого полу-крепостного купечества, а с другой—из спекулянтов-выскочек, разбогатевших на строительной и банковской горячке 60—70-х годов. Особенно много этих „nouveaux risches" появляется во вторую промышленную горячку 90-х и 900-х годов. Спекулянт-выскочка жил по преимуществу в Ленинграде, поближе к „сильным мира сего"—этому источнику для его спекуляций, и там особенно расцвел этот мещански-кабацкий стиль. Ленинградец стал потребителем позднего передвижнического жанра стиля К. Маковского и пейзажей типа Клевера в пышных золоченых рамах. Московский купец „с родословной" оказался естественно меценатом более крупным и серьезным, группировавшим вокруг себя все то, что было нового и подлинно-художественного. Но по существу даже и он не имел никаких прочных художественных традиций и четко определившихся художественных вкусов. В эпоху, когда его благосостояние определялось лишь внутренним национальным ростом денежного богатства, он удовлетворялся идеями национализма и Васнецовским „русским стилем". Но этот „русский стиль" также легко сменился „немецким модерном" в 90—900-х годах, когда приток иностранного капитала окончательно повернул русского промышленника лицом к Европе. Это было тем более легко, что в стилистическом отношении между „русским" модерном В. Васнецова и „немецким" модерном Врубеля особо существенной разницы не было.

Даже для наиболее культурного и интеллектуально развитого из новых меценатов С. Мамонтова, который был теснее других связан с искусством и больше других понимал в нем, оно было лишь отдыхом, местом куда можно было уйти „от дел земных". Он окружает себя художниками всех родов, которые гостят у него в Абрамцеве и в особняке на Б. Садовой. Они должны увеселять хозяина, вносить в пустоту его нового безтрадиционного быта свое богемное остроумие и свое чувство изящного. Купеческое меценатство даже у самых культурных его представителей было лишь заменой старых пожертвований на „храмы божии". Как Третьяков мог, одной рукой покупая „революционные" картины Касаткина из рабочего быта, другой подписываться под петицией об уничтожении института фабричных инспекторов [18], точно также бр. Морозовы, жертвуя на революционные цели в 90-х и 900-х годах, исхлопатывали на свои фабрики казачьи сотни. Это меценатство и благотворительность,

имеющие в своей основе желание пустить пыль в глаза и приобрести популярность в среде мелкой буржуазии и мещанства[19] и нажить на этом известный политический капитал, а отчасти, быть может, и некоторое стремление к умиротворению собственной совести, в высшей мере присущи крупной буржуазии вообще. Они заставляют буржуазию всех стран строить больницы и университеты, жертвовать свои коллекции в музеи и тому подобное.

Господством индивидуального меценатства над безличным рынком обусловлено и то, что первые художественно-промышленные предприятия выростали из домашних затей. Так создались Талашкинские и Абрамцевские мастерские; из первоначальных домашних спектаклей выросла Мамонтовская опера в Москве[20].

Эпоха капитализма во всех странах выдвигает проблему создания нового стиля художественной промышленности. Это обуславливается помимо чисто-экономических причин также и потребностью достигшей власти и прочного общественного положения буржуазии и вырастающей на ее обслуживании буржуазной высоко-квалифицированной интеллигенции (инженеры, врачи и т. п.) в оформлении своего домашнего быта. Задержка капиталистического развития России и его протекновение в „феодальных" варварских условиях создали на первых порах в области художественной промышленности весьма специфическое положение. Тенишева, Поленова, Малютин „открывают" кустарное искусство и пытаются пропагандировать его. Экономическая неудача абрамцевских и талашкинских попыток создания фабрики по художественной промышленности были обусловлены отсутствием достаточно емкого рынка сбыта. Более или менее реальные формы и твердую базу художественная промышленность получила лишь 15 — 20 лет спустя, вместе с ростом буржуазной интеллигенции и мелкой буржуазии новой формации в ряде художественно-промышленных предприятий эпохи „Мира Искусства" в Ленинграде и в объединении кустарей земствами.

Тем не менее самая тенденция остается, и мы видели выше, какое значение в формальном и идеологическом отношении для развития нового стиля имело это увлечение художественной промышленностью, сказывавшееся в интересе к орнаменту и костюму. Имевшее несколько иные, нежели на Западе, социальные корни, и в силу этого более узкий круг потребителей, увлечение театром и художественной промышленностью тем не менее чрезвычайно характерно для той эпохи. Как раз на этом примере мы убеждаемся, что частное меценатство в своеобразных, правда, формах, выполняло в основном ту же роль, что и более широкий товарный художественный рынок Запада.

В театральном зрелище находило себе наиболее полное удовлетворение новое требование по отношению к искусству. Здесь наиболее

удобно было строить все на зрительных эффектах и эмоциональных ассоциациях. В 80-х годах получает толчек и начинает развиваться декорационная и декоративная живопись. Эпоха создает таких специалистов по монументальной декоративной живописи, как Васнецов и Нестеров, таких декораторов по существу, как Коровин и Врубель. Почти все произведения последнего были замышлены, как декоративные панно. От живописи требуется теперь прежде всего внешняя красота, к ней подходят исключительно зрительно. Художник мог вносить в свое произведение какие угодно „идеи": цель была одна—дать великолепное, захватывающее декоративное убранство.

Но это было действительно только убранство (декорация). О подлинно-монументальном искусстве здесь не могло быть и речи. По дробности, иллюзорности, „живописной" орнаментальности Васнецовской росписи Владимирского собора ясно видно, как крепко и навсегда были забыты принципы стенописи. Эта живопись просто прикрывает стены, никак с ними, с их структурой органически не связана! Из противоречия монументального задания и индивидуалистических, товарных условий производства рождается паллиативный вид живописи—панно. Заключая в себе одновременно свойства подвижности станковой картины и производясь, как и она, в мастерской художника, вне декорируемого помещения, и вместе с тем свойства стенописи, панно стало своего рода ковром, шпалерой. Работая над сюитой из Фауста для морозовского „готического" кабинета, Врубель трактовал свои панно, как гобелены. Это совершенно очевидно по технике мазка стежками и по колориту, в общем приближающемуся к тону выцветших гобеленов. То же стремление разрешить противоречие декоративной плоскости и пространственной глубинности находим и в вещах Нестерова. И тут оно имеет те же последствия, вырабатывая тонкий стебельчатый мазок, прототип импрессионистического мазка Борисова-Мусатова. О значении же этого мазка и декоративной ковровости для формальной эволюции я уже говорил выше.

Слабость товарного художественного рынка и филантропические основы экономики художественного труда несколько задержали у нас выработку типа современного художника. Изменить железной логики товарного производства, создававшего из художника „интеллигентного пролетария", купеческое меценатство, само покоившееся на денежных отношениях, конечно, не могло. Но оно создало временный симбиозный тип художника, представлявший собою необычное сочетание производителя рыночного товара, и лица, обслуживающего двух-трех заранее известных и всегда одних и тех же покупателей. Интеллигентного пролетария, работающего чуть-ли не в качестве „придворного художника" на того или иного мецената.

Распад „Артели" 60-х г.г. был естественным, т. к. эта форма производственного коллектива была уже устаревшей и нежизнеспособной в условиях встречи художника и покупателя, как двух изолированных индивидов. Формой соответствовавшей оказалось выставочное предприятие, постепенно из идеологического превращавшееся в чисто-коммерческое дело. В 80-х годах первоначальная четкость идеологической платформы и цельность передвижных выставок уже сходят на-нет. На выставках художники выступают с самыми различными произведениями, стремясь выдвинуться и найти потребителя. Как только художник приобретает имя и известность, он или совсем порывает связь с товариществом, предпочитая, как Куинджи, иметь дело с потребителем непосредственно сам[21], или сохраняет связь только номинальную, как В. Васнецов или Нестеров.

Но самое это выдвижение происходит в 80-х годах волею индивидуального меценатства. Федотова или Перова знаменитыми делало общественное мнение. Теперь художника выдвигает покупка его картины Третьяковым для его собрания[22]. С. Мамонтов поддерживает молодых и начинающих В. Васнецова, Коровина, Левитана, Серова, Нестерова и ряд других. Ему уже нет дела до общественного мнения, он руководствуется только личным своим вкусом. По его рекомендации Прахов предоставляет Нестерову работу во Владимирском соборе. Врубель через того же Мамонтова, поселившись у него по окончании своих работ в Кирилловской церкви в Киеве, получает новый рынок обслуживания—московскую плутократию. Малютин получает возможность работать, лишь став „придворным художником" кн. Тенишевой.

Плеяда новых передовых художников существует теперь уже не продажей своих картин на безвестном художественном рынке. Коровин работает как театральный декоратор, В. Васнецов и М. Нестеров становятся специалистами по росписи храмов, В. Васнецов, напр., в течение 10 лет (1885 — 1895 г.) работает на определенной „службе" по росписи Владимирского собора. Основным средством существования для Врубеля является не продажа картин, а выполнение заказов на панно для купеческих особняков (Морозова, Рябушинского и др.).

Это обслуживание определенного заказчика не могло не отразиться весьма существенным образом на продукции этих художников.

Прежде всего происходит перенесение центра тяжести со станковой картины на декоративную живопись; но и самая картина претерпевает значительное изменение.

Ориентируясь на мелко-буржуазный рынок, Федотов, а затем передвижники стремятся уловить его требования и удовлетворить его вкусам. Они пишут небольшие по размерам пейзажи и жанры, доступные среднему покупателю и могущие быть помещенными в частной квартире.

Под влиянием изменения общественных вкусов гражданская проповедь и революционная сатира 70-х годов в 80-х сменяется анекдотическим жанром.

Но вот появляются меценаты Третьяков и Солдатенков, систематически покупающие картины и составляющие картинные галлереи, и передвижники начинают работать не на случайного покупателя, а специально на них. Третьяков покупает картины зачастую „на корню", выдавая авансы под начатые работы. Первые произведения В. Васнецова в новом стиле—„Битва скифов" и „Витязь на распутьи"—были написаны им по специальному заказу С. Мамонтова (см. Д. И. Успенский. „Виктор Михайлович Васнецов" М. 1906). От мелких жанров Перов переходит к гигантскому Никите Пустосвяту (1881 г.). Репин и Суриков уже принципиально не интересуются небольшими станковыми вещами, а пишут „большие полотна". Живопись словно оборачивается назад к временам гигантских холстов академиков. „Иван Грозный" Репина или „Боярыня Морозова" Сурикова не только по своим размерам, но и по сюжетам, по их трактовке рассчитаны не на частную квартиру, а на музей. Стоит только обратить внимание на расценки этих вещей, чтобы понять, что ни о каком широком и подлинно товарном рынке здесь не могло быть и речи [23].

Но возврата к традициям академического монументализма быть уже не могло. Жанровая литературность сделала свое дело. Теперь в гигантских полотнах самый этот жанр поневоле становился психологическим, как в картине Репина „Не ждали". Создавая музейное „большое полотно" художник стремился вложить в него значительную идею, которая стоила бы тех тысяч рублей, которые мог заплатить за нее Третьяков [24]. Картина рассчитывалась на мгновенное воздействие, а не на рассматривание по частям. Она требовала известного расстояния: следовательно форма сменилась массой, изобразительная реальность оптической иллюзорностью. В этой большой картине, как и в декоративной росписи, апеллировали не к логике, а к эмоции, к чисто-зрительному впечатлению. Качество новой идейности было уже совершенно иное. Положение, при котором продажа одной картины могла надолго обеспечить художника, дать ему свободное время и возможность поездки заграницу, сравнительно твердая обеспеченность при выполнении длительного заказа или житье на правах „домашнего художника", гостя, давали художнику возможность подолгу работать над картиной и порождали в нем взгляд на нее, как на нечто очень значительное.

Купеческое меценатство 80—90-х годов освободило художников на первых порах от рыночной конкуренции, от необходимости много производить. Некоторые из них остались в этом положении и позже, другие же, как Серов, ставший модным живописцем, в 900-х годах уже изнывали под бременем постоянной работы из-за денег.

Писание картины становилось большим и серьезным делом, „подвигом", „творчестном" Свобода от рынка делала эту работу в глазах художника выражением лишь своих собственных переживаний и интересов. Раз угодив на Третьякова или на заказчика росписи для церкви, Суриков, Васнецов или Нестеров могли быть уверены, что теперь все то, что для них самих является „душевным делом", даст им средства к жизни. Но если даже Третьяков, имевший довольно определенные вкусы, проявлял большую широту диапазона от Перова до Васнецова и от Корзухина до Нестерова, то такие меценаты, как С. Мамонтов, предоставляли художникам делать все, что им хочется. У Мамонтова, художественно-одаренного, личные вкусы совпадали со стремлениями художников-новаторов. Для других же разбогатевших буржуа в искусстве была завлекательна одна внешняя сторона: блеск, богатство, красивость. Что им было до идейного содержания, до сущности эмоции; лишь бы помоднее да почуднее. В основном — декоративной живописности, эмоциональной насыщенности—стремления художника и заказчика сходились, а в остальном для художника была полная свобода. Художник не только не имел твердо поставленнного задания, но еще сам непосредственно влиял на заказчика, обучая его хорошему вкусу. Художник был экономически независим от широкой публики, и это создавало ему иллюзию идеологической свободы и независимости. Публика могла сколько угодно с возмущением кидать каталоги во врубелевского „Богатыря"; волей Мамонтова он все равно украшал Нижегородскую выставку (в особом, правда, павильоне). В 80—90-е годы вместо прежнего контакта с общественностью искусство начинает становиться в принципиальную к нему оппозицию. В психике художника складывается презрительное отношение к толпе, чьи вкусы расцениваются как мещанство. В полную противоположность 70-м годам в 90-е неуспех у публики становится своего рода патентом на гениальность, доказательством выдающейся оригинальности. Здесь заложены корни знаменитой войны „декадентов" с общественным мнением.

Новый социальный заказ и новые условия художественного производства определяли основную формальную, а следовательно, и идеологическую тенденцию стиля. Политические условия эпохи диктовали конкретный характер проявления этих новых тенденций. На данной канве в пределах данных возможностей политико-социальная жизнь вышивала единственный и неповторимый узор искусства эпохи. Художникам могло казаться, что они совершенно свободны и оформляют лишь свои переживания; фактически же они, люди своей эпохи, мыслили и чувствовали, как и окружавшие их люди. Живопись 80—90-х годов, повторявшая на свой лад то же, что и другие виды искусства, как и всегда оформляла идеологию эпохи, т.-е. ее господствующих классов, была

лишь частью этой идеологии. Ее социально-идеологический смысл выражал собою миросозерцание эпохи реакции.

V

Было бы очень неверным думать, что интерес к формальной стороне живописи, наблюдаемый в 80—90-е годы, уже содержал в себе проповедь формализма. О „самоценности живописного приема" тогда еще никто и не думал. Художники, пришедшие на смену старым передвижникам, так же мало, как и эти последние, думали о том, чтобы выкинуть из живописи идейное содержание. Сменились лишь объекты интереса в результате новой социально-психической установки.

Господство пейзажа и „пейзажного восприятия" было заменой литературно-логического подхода к явлениям, подходом зрительно-эмоциональным. Если натуралист-передвижник стремился что-то рассказать о предмете, то нео-реалист хотел, чтобы предмет заговорил сам. Замена проблемы формы проблемой пространства была заменой предмета, как реальности—предметом, как символом.

„Опрощение" композиции и синтезирование форм стало возможным тогда, когда начал постепенно отмирать интерес к предмету. Распад формы в динамике выразительного жеста был средством перенесения интереса с предмета на жизнь этого предмета.

Передвижник излагал какие-то события, новый художник выявлял эмоции. Сознательно он стремился выявить „душу вещей", фактически же превращал вещи и события в аппарат для передачи своих эмоций.

Но запас приемов, которыми он располагал для осуществления этих задач, на первых порах был у него еще старый. Выработке приемов нового стиля должно было предшествовать видоизменение старых.

„Пейзажность" жанра и, как антитеза ей, „жанровость" пейзажа проистекали в известной мере именно из этого противоречия старого приема новым задачам. Нестеров был уже настолько человеком новой эпохи, чтобы свою религиозность трактовать, как мистическое мировосприятие; но он был еще принужден вращаться в области традиционной религиозно-жанровой сюжетики. Его персонажи уже почти только символы идей и переживаний, но самая эта символика заключает еще в себе большую дозу „литературности". Он уже подчинил фигуру пейзажу и сделал его главным носителем живописного и эмоционального смысла картины; но он еще не знал приема, позволявшего совсем выбросить фигуру из пейзажа.

Его религиозность—мистический пантеизм; чтобы его передать, он выбирает для своей сюжетики жизнь людей, которые, будучи монахами и живя в „пустыньках" в непосредственном общении с природой, соединяют бога и природу в одно. Для религиозного „пейзажного жанра"

более всего подходила жизнь далеких глухих монастырей („Мечтатели", „Молчание"), житие Сергия и в особенности старообрядчества. Ведь старообрядцы, а тем более сектанты, были как раз носителями национального мистицизма, противополагавшегося оффициальной религиозности православия,—ведь они создали этот гимн мистика-пантеиста:

„О великая царица богородица,
Ты земля—земля, мати сырая".

Внутренний смысл символического пейзажа состоял в том, что это было только отстранение предмета, а не полное его уничтожение.

Полному безразличию развитого импрессионизма к предмету, совершенному уничтожению всякой содержательности в пейзаже, превращенном в чистую игру зрительных элементов, предшествовало использование сюжета для эмоциональных целей. Таковы пейзажи В. Васнецова и ранний пейзаж К. Коровина („Северная идиллия"). Но наивысшее свое развитие символический пейзаж получил в творчестве М. Врубеля.

Создавая символический пейзаж, идеологическая эволюция в той же мере, как и отмеченные выше колористические искания, театрализовала пейзаж, превращала его из протокольного „портрета местности" в театральную декорацию. И, конечно, совершенно закономерно, что декоративные начала, заложенные Поленовым и Куинджи, позднее нашли свое применение в декоративных панно Коровина и Врубеля.

Но театральность театральности рознь. Театральность пейзажей Куинджи выражается в их обстановочности, в применении в них системы театральных эффектов. Театральность французских и южных пейзажей К. Коровина заключается в их импрессионистической колоритности, в их зрительной фееричности.

Поскольку в станковой живописи основной тенденцией была тенденция к созданию интимного „пейзажа настроения", постольку театральность Куинджи была необходимым этапом между „Бабушкиным садом" Поленова и поздними пейзажами Левитана. Это лучше всего доказывается самой эволюцией творчества последнего от „Над вечным покоем" к „Летнему вечеру". Грустная лирика „Над вечным покоем" достигается в общем еще старым приемом апелляции к логическому содержанию сюжета. Его роль уже не самостоятельна, но он еще существует. Это—стадия использования старого приема для новых целей, когда берется предмет сам по себе наиболее эмоциональный. В „Избах" или „Летнем вечере" новая целевая установка уже коренным образом изменила старый прием и заместила его новым. Вместо апелляции к изобразительному смыслу формы — замена изобразительной формы выразительным пространством.

Пейзаж Куинджи так относится к пейзажу Левитана, как оперная музыка к камерной. И причина замены театрально-пышного, эффектного пейзажа пейзажем интимным была совсем не в том, что вместо роскошных лунных ночей юга захотелось поэзии тоскливых сумерок севера, что вместо радости стала звучать тоска. Наоборот, самая сюжетика стала изменяться под влиянием формальной эволюции. Причина же заключалась в изменении социального заказа: на-ряду с оперой стала требоваться и камерная музыка.

Я не напрасно употребил эти музыкальные аналогии. На них наталкивают уже самые наименования некоторых из пейзажей („Под благовест", „Молчание" Нестерова, „Вечерний звон" Левитана). Чем больше уничтожалась апелляция к логическому содержанию формы, тем больше замещалась она апелляцией к слуховым, обонятельным и другим эмоциям. Это также было естественным результатом недостаточного развития нового приема. Художник еще не настолько владел аппаратом чисто живописных средств, чтобы весь психологический эффект выявить, как эффект зрительный.

Стремясь в пейзаже „Юность Сергия" передать умиротворенность духа святого, Нестеров хочет достигнуть этого, вызывая у зрителя ассоциации с ощущениями глубокой тишины векового бора. Пространство само по себе не может быть изображено и трактуется как воздух. Поскольку художник не владеет еще вполне проблемой света, как тоновой,—воздух трактуется еще более или менее изобразительно. Он изображается влажным или вибрирующим нагретым. Это ощущение пространства как воздушной среды Левитан передает, апеллируя к слуховым эмоциям („Вечерний Звон").

Так закладывались первые камни фундамента, на котором десять лет спустя разовьется „звуковая живопись" Чурляниса. Ссылка на него должна помочь нам понять, как тесно связаны были между собою символичность и эмоциональность пейзажа, как формальная эволюция была вместе с тем приемом для выражения новых переживаний.

Модернизация религиозной живописи, проделанная Васнецовым и Нестеровым, заключалась совсем не в „национализации" религии, не в том, что, как правильно отмечали многие исследователи, большинство их святых—русские, а богоматерь и Христос имеют русские лица. Принципиально это было лишь продолжением старой традиции рационализации религии, сведения чуда с неба на землю. Эта традиция была еще достаточно сильна, чтобы оказать свое влияние и на мистика Нестерова, побудив его дважды трактовать мотив „Явления Христа народу" („Святая Русь" и „Путь ко Христу"). Но в ней же скрывалась и ее антитеза. Божество очеловечивалось теперь лишь для того, чтобы стать носителем человеческой эмоции, будь то сильные, мужественные и суровые святые В. Васне-

цова, нежные и кроткие, изнуренные, опустошаемые видениями отроки и девственницы Нестерова или эпилептические, безумные пророки Врубеля.

Поскольку идеальное, отвлеченное пространство, в котором жило божество древне-русской иконы, уже давно было заменено земной, бытовой обстановкой, постольку теперь единственным путем к символизации религиозного сюжета был выбор обстановки, уводившей от быта. В икону вводится пейзаж, которому придается парадоксально-превалирующее значение. Изобразить на стенах православного собора Адама и Еву нагими в окружении роскошного пейзажа с экзотическими птицами и зверями — это было действительно ново, смело и неожиданно (В. Васнецов — „Блаженство Рая"). Это значило в оффициальную, сухую религию ввести элемент сказки. Между сказочными сюжетами В. Васнецова („Иван-царевич", „Аленушка") и его же сценами из жизни первых людей во Владимирском соборе нет никакой разницы ни в формальном, ни в идеологическом отношении. Эти ангелы с широко раскрытыми глазами среди трепетания крыльев, эти богатые шумящие одежды, эти головы апостолов в парусах, выростающие, как цветы из крыльев четырех символических существ, — все это создавало обстановку фантастического, сказочного, театрального. И неудивительно, что, как передает Дедлов [25], неверующие, входя во Владимирский собор, испытывали религиозные ощущения. Их захватывали сказочность, фантастичность, символика: они переживали эмоциональность этих вещей, а через нее и модернизированную религиозность, которая теперь апеллировала совсем не к разуму.

Я уже отмечал выше, что символически-сказочная сюжетика была для живописи этой эпохи наиболее удобной сюжетной мотивировкой. Оперируя в пределах сюжетно-изобразительной формы, художник выбирал сюжет, на котором было удобнее всего переключить, перевести литературное содержание в эмоциально-зрительное. Сделать форму символом, не теряя ее изобразительной ценности, было легче всего в сказочном сюжете.

Национализм здесь мог применяться или не применяться, ибо то, что от него бралось, было, в сущности, только приемом и преследовало только эмоциональные, а никак не этнографические цели. В этом убеждает нас поразительное сходство приемов и сюжетного репертуара в религиозной живописи В. Васнецова, носителя нового национализма, и европейца до мозга костей Врубеля. Не говоря уже о разительном сходстве их орнаментики, обратим внимание, например, на пристрастие обоих к крыльям из пестрых птичьих перьев. Как для В. Васнецова было естественно совмещать крылатых ангелов с такими же полу-людьми, полуптицами в „Сирине и Алконосте", точно также для Врубеля было естественно использовать павлиньи перья в его Демоне, этом образчике русского парафраза немецкого модернизма. В самом деле, какая принци-

пиальная (формальная или идейная) разница между византийско-русскими парчевыми одеждами и цветами в Васнецовских иконах и кружевными католическими стихарями и цветущими розами в эскизном „Воскресении" Врубеля все для того же Владимирского собора. И разве не от Васнецовских ангелов лежит путь по всем безумным лицам Врубеля с широко открытыми глазами. Путь от „Ангела с кадилом" к ликам Демона.

Интерес к русскому был далеко не новостью, ибо он был в высшей мере присущ передвижникам и достался поколению 80—90 годов именно как традиция, которую надо было переделать на свой лад. Мотивом выхода из Академии 13 конкурентов было то, что они вместо античных и библейских сюжетов хотели писать свою русскую действительность. Как в области исторического жанра в стремлении изображать подлинную, а не казенную „ложно-классическую", Угрюмовско-Лосенковскую русскую историю Сурикову предшествовал Шварц, так же точно Левитановские поиски „русской природы" имели своих предшественников в лице И. Шишкина, Ф. Васильева и Саврасова.

Но, начиная с В. Васнецова, национально-русское на-ряду с историческими сюжетами облекается и в сюжеты на темы русских былин и звериного эпоса. Как и идеи религии, идеи национализма начинают приобретать сказочную трактовку. Илья Муромец, Иванушка-дурачек, Аленушка В. Васнецова были по отношению к деревенским типам Максимова или Лемоха идеализацией, символизацией крестьянства. На смену реальному, живому, „бытовому" мужику приходит мужик, как носитель национального характера. Е. Поленова, собирая и иллюстрируя народные сказки, хочет передать национальное путем фиксации образчиков воображаемой национальной творческой воли. Шварц или Литовченко, давая в своих исторических сценах обстановку лишь в меру сюжетной необходимости, изображали образцы придворной, аристократической обстановки, предметы „фряжской" художественной промышленности. Нестеров и Васнецов, вводя в свои иконы северные деревянные церквушки или тщательно-разработанный интерьер, Е. Поленова в своих сказках, старательно зарисовывая старинные крестьянские костюмы, резные ворота и украшения изб, — фиксировали образчики так называемого „народного", крестьянского искусства.

В этом подражании старинному национальному искусству (будь то иконопись или декоративное искусство) было стремление не изображать историю, а уйти в историю. Это была замена нации „духом нации", этнографически-описательного подхода символико-философским. Национализм из идеи государственности превращался в идею славянизма. Именно, в силу этого искания „народной души", а совсем не в силу каких-либо революционных настроений—они были немыслимы для художника в эту эпоху реакции—Суриков берет темы для своих трех крупней-

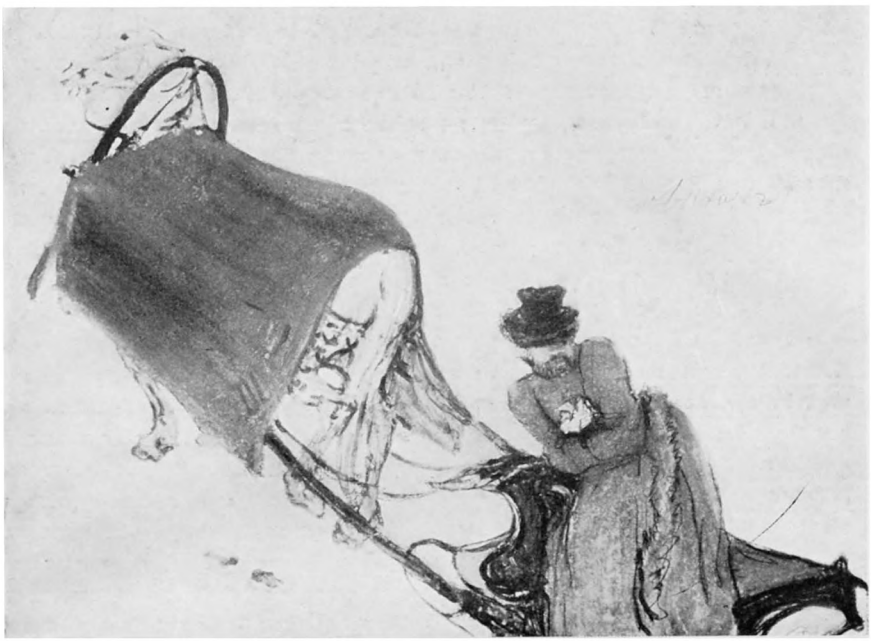


Рис. 15. В. А. Серов. Лихач.

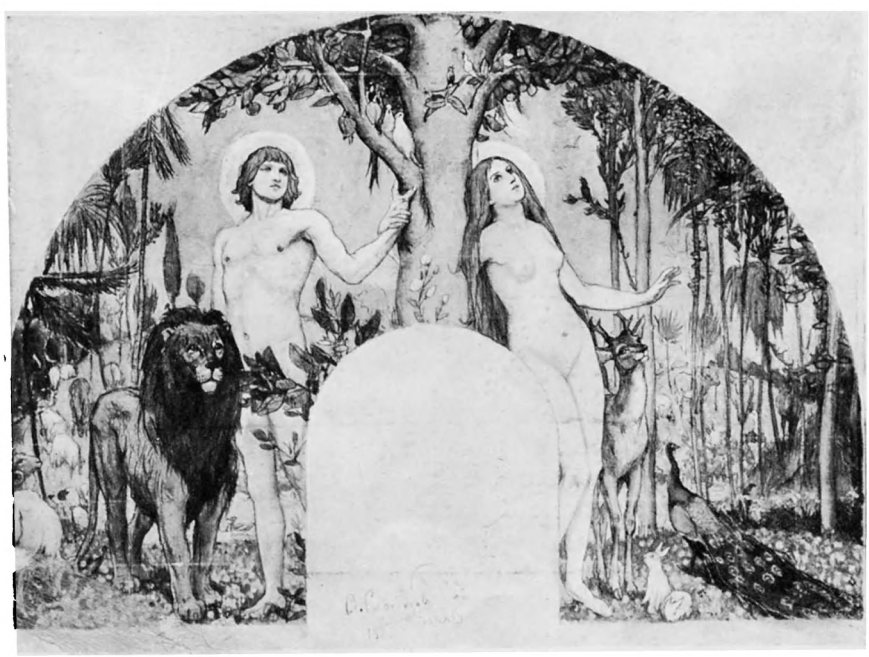


Рис. 16. В. М. [illegible]нецов. Блаженство рая.

(Эскиз к росписи Владимирского собора в Киеве)

Рис. 17. В. А. Серов. Иван.

Рис. 18. Е. Д. Поленова. Иллюстрация к сказке.

ших произведений из истории революционных движений — „Стрелецкий бунт", „Боярыня Морозова", „Стенька Разин". Это—влияние народничества, но в его философско-теоретической, а не в революционно-практической стороне. Этот национализм, как „дух нации", почувствовали очень ярко и осознали современники в отношении Васнецовского „Поля битвы". Исторические картины Репина и Сурикова—это, в конце концов, психологические этюды. Здесь дается не событие, а переживание, душевная драма исторической личности („Царевна Софья" Репина, „Меншиков" Сурикова). И если Репину для этой психологической трактовки истории еще был нужен сюжетный драматизм, то для Сурикова было достаточно уже одного только внутреннего переживания. Репин в „Грозном" изображает сцену прямо после убийства; Суриков „Казни стрельцов" дает момент, предшествующий драматическому событию. Репин—еще только видоизменение старого приема, Суриков — уже его преодоление. Этим и объясняется то, что в исторических картинах Репина „нет пафоса старины, того величавого дыхания былого, которым веет от исторических композиций его младшего сверстника Сурикова" [26]. „Грозный" Репина еще близок к старому передвижничеству, поэтому он был более злободневен, в нем видели гражданскую проповедь, агитацию против царизма. Суриков уже дает не „историю", а тем более не исторические аналогии, а „душу истории". Характерно, что в формальном отношении „драматизм" Репина был связан с уничтожением формы через жест, а „психологизм" Сурикова — с заменой пластической формы живописной массой [27].

То, что происходило в живописи, имело место и в остальных родах искусства, и в первую очередь в литературе, бывшей у нас в новое время наиболее развитым видом искусства.

Даже самые беглые сопоставления покажут нам внутреннее единство процессов эволюции живописи и литературы и подтвердят правильность моего истолкования стилистических изменений.

Разложению передвижничества в 80-х годах соответствует разложение такой же полупублицистической по содержанию и реалистической (вернее, натуралистической) по форме „народнической" литературы. Ей на смену приходит литература, в которой основной темой является „настроение", изображение внутренних переживаний. Как и новую живопись, „новую литературу отличали: импрессионизм, невыразимый в понятиях лиризм, лучше всего передаваемый мелодией стиха (усвоение лозунга „музыки, музыки прежде всего"), символизм, как способ выражения идей, к которым не подобрать конкретных образов" [28].

Тождественным оказывается и самый характер зарождения новых форм, нового приема путем видоизменения и преодоления приема старого. На пути от реализма 60—70-х годов к символизму 90-х годов воз-

рождается былой романтизм и лиричность. У Короленко и Гаршина он зарождается внутри старой реалистической формы. Точно также, как лирическому пейзажу Левитана естественно должен был предшествовать романтический пейзаж Куинджи, чеховской импрессионистической форме с ее характеристикой человека мелкими и как будто случайными чертами обстановки [29] предшествует одухотворенный, символический пейзаж Короленко („Огни"). Пассивный созерцательный мечтатель Тюнин („Река играет") в точности соответствует персонажам картин Нестерова. А ведь символическая романтика Горького 90-х годов, как прием, восходит именно к романтизму Короленко. Если у Г. Успенского в его деревенских очерках перед нами фигурируют реальные, единичные в своей конкретности образы, то у Короленко Тимофей и Степан из „Марусиной заимки" или Матвей Дышло и Иван Дыма из „Без языка"—символы двух тенденций деревни, символы „силы земли" и „тяги к городу".

Короленко трактует... „не группы и слои народа, не их эволюцию олицетворяет в типах, а дает типы психологические — почти в полном соответствии с тем, что дает и Чехов и все соратники Чехова из восьмидесятнической „артели"... [30]. Прибавим к этому еще психологические романы Достоевского 70 — 80-х годов; „Братья Карамазовы" — все то же искание „души нации", и в облике старца Зосимы мы находим давно знакомый нам образ мистика-пантеиста из „пустыньки". Коллизия поведения („Что делать" Чернышевского) сменяется коллизией переживаний героев Чехова.

То же находим и в поэзии эпохи, где также поэты 80-х годов по своему лиризму, субъективной эмоциональности и романтической форме являются переходом от реализма к символизму 90-х годов. Надсон и Якубович—эти „поэты надломленных крыльев"—если тематически и скорбят о крушении гражданских идеалов, то самые эти идеалы потеряли у них свою былую „литературную" определенность и публицистическую содержательность, они стали в сущности только трагедией души.

В литературе, где гражданские традиции были сильней, чем где бы то ни было, этот романтизм еще имеет в себе отголоски скорби общественной. В музыке же Чайковского он уже окончательно становится трагизмом переживаний личности. По форме же своей эта поэзия противоположна, — во всяком случае по своим тенденциям, — поэзии Некрасова. От нее—плюс еще Апухтин и Случевский—прямой путь к Н. Минскому и затем К. Бальмонту.

Основное направление эволюции и ее идеологический смысл был, таким образом, единым для всего искусства эпохи. Подытоживая, можно было бы характеризовать его как замену интереса к окружающей объективной действительности интересом к символическому выражению внутреннего субъективного мира, заменой акцента на литературно-логическом

содержании акцентом на формально-эмоциональных моментах. Эти тенденции были частью более общих тенденций мироощущения эпохи реакции 80 — 90-х годов.

Мироощущение этой эпохи, иногда называемой также „эпохой общественного мещанства", характеризуется тремя признаками, целиком совпадающими с вышеупомянутыми. Это—политический и общественный индифферентизм, повышенный интерес к психолого-этическим и философским проблемам и, наконец, эстетизм.

Политический и общественный индифферентизм был естественным результатом экономической депрессии и политической реакции.

Революционное народничество, еще в 70-х годах уже не имевшее под собою твердой социальной базы, сменяется в 80-х годах критическим народничеством Михайловского и Успенского. Лавристы 80-х годов заменяют теорию революции теорией эволюции и выдвигают принципы „постепеновства" и „малых дел".

„Ликвидация народничества" была результатом все яснее намечавшегося и осознававшегося лучшими представителями „критического народничества" социального расслоения деревни и развала крестьянской общины. Россия вступала на путь капитализма, властно захватывавшего всю жизнь страны, как это показал в 90-х годах Ленин в своем знаменитом „Развитии капитализма в России". Но представители этого капитализма в силу ряда условий были настроены скорее консервативно, чем прогрессивно, и были, во всяком случае, политически совершенно индифферентны.

Для передовой части общества не было никакого выхода: ее душила политическая реакция, а этой последней она не могла противопоставить никаких идеалов, ибо эти идеалы были уже внутренне опустошенными. Она могла лишь, как Чехов или Надсон, предаваться отчаянию или пессимизму. Ей оставался один только порыв, который в своей бессодержательности становился сугубо личным и романтическим. Выход был лишь в сферу внереального и личного, в сферу фантастико-религиозную и этическую. Несоответствие политического строя экономическим и общественным отношениям, возврат назад и как-будто уже забытым временам полицейского режима создавали картину мертвеца, хватающего за горло живого. „Живые притаились в могилах", — писал в эти годы Салтыков-Щедрин,[31] — „мертвые самочинно встали из гробов и ходят по стогнам, стуча костями. Кладбищенское волшебство заменило здоровую, реальную жизнь". Позитивистическая и рационалистическая философия Писарева и Чернышевского сменяется идеалистической мистико-религиозной философией В. Соловьева.

Я уже отмечал, что увлечение фантастическими и религиозными сюжетами, самым их родством между собою и тесным вхождением друг

в друга обнаруживает, что они были лишь поисками новой сюжетной мотивировки. Когда промышленный расцвет во второй половине 90-х годов породил у нас взамен „серого обывателя" 80-х годов беспредметно-бунтующую личность, требующую освобождения, на смену толстовству приходит ницшеанство, пессимизм и „поэзия сумерок" сменяются образами анархиствующих бунтарей Горького и Человеком с большой буквы. Этот романтический порыв и мироощущение „сверх-человека" не нашли себе отражения в живописи. Но в единственном, все же бывшем случае в лице Врубеля с его „демониадой", способом выявления этих переживаний оказался как раз фантастический мотив. Точно также, когда на грани 90—900 годов зарождается интерес к проблемам пола и дают свои первые ростки эротические настроения, путь в живопись им открывает религиозный сюжет. Чувственность мистического экстаза отроков и дев Нестерова с их остановившимися, широко раскрытыми глазами всегда полна невыраженного, но ясно ощутимого эротизма. Эротическая подоплека религиозных экстазов — факт достаточно общеизвестный, чтобы понять, что на пути облечения внутреннего переживания в мистические сюжеты было открытое поле для чувственности в прямом смысле слова. Живопись Нестерова оформляла мироощущения и настроения, выявлявшиеся сначала в успехе Иоанна Кронштадского, а затем Григория Распутина.

Другим выходом, родственным первому, был уход в сферу личного. Толстовское „непротивление злу" было родным детищем реакции. „Этический индивидуализм" был психологической лазейкой, создававшей в условиях отсутствия действительной свободы мираж „свободы духа".

Но Иванов-Разумник совершенно прав, считая толстовство 80-х годов общественным мещанством, ибо, по существу, это была замена гражданских идеалов заботами о мелочах и благоустройстве личной жизни... „вся масса русского культурного общества все глубже и глубже уходила в болото мещанства, в идеалы добродетельного чиновничества, умеренности, аккуратности и благоразумия. Эпоха общественного мещанства — эпоха разложения русской интеллигенции" [32].

Бытописателем этого „среднего человека" стал Чехов с его галлереей „хмурых людей"; сатириком его еще раньше стал Салтыков-Щедрин, запечатлевший „среднего человека" в образе „Благонамеренного пискаря" и персонажей „В среде умеренности и аккуратности", в авторе „Писем к тетеньке". Выразителем общественных идеалов стала „постепеновская" „Неделя".

Искусство может или быть на службе у гражданских идеалов и общественных целей, или восполнять их отсутствие. В данном случае оно их восполняло, и этим обусловлен эстетизм 80—90-х годов. Крупнейший публицист эпохи Михайловский кончает, как литературный критик по преимуществу. Крупный промышленник и финансист, новый буржуа

потому так и интересовался искусством, потому так меценатствовал, коллекционировал и т. п., что это была для него единственно-возможная и мыслимая форма общественности. Лишенный возможности строить свои новые политические и общественные формы, русский буржуа строит свою культуру с самых верхов идеологии—науки и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О мастерской Саврасова (затем Поленова) в „Училище Живописи, Ваяния и Зодчества" в монографии С. Глаголя о Левитане читаем: „общее одушевление не давало заснуть ни одному из учеников мастерской, и все училище смотрело на эту мастерскую какими-то особенными глазами. Мастерская Саврасова окружена была таинственностью; там, видимо, священнодействовали, там уже писали картины. Ученики мастерской всех очень интересовали"

А. И. Куинджи вместе с гр. Толстым был инициатором реформы Академии в 90-х годах и за недолгий срок своего там пребывания применял новые методы преподавания в своей мастерской. „Конкурсная выставка мастерской Куинджи (1897 г.) — этот публичный экзамен для учеников в той же мере, как и для их руководителей—была отмечена как совершенно исключительное в жизни Академии явление" (П. М. Неведомский и И. Репин. „А. И. Куинджи" СПБ. 1913 г. стр. 112).

[2] Например, еще Куинджи обвинял Судковского в плагиате, найдя в его „Мертвом штиле" мотив просвечивающих сквозь воду камней, „открытый" им значительно раньше в его „Ладожском озере".

[3] Под влиянием романов Мельникова-Печерского Нестеров задумал написать „роман" в 5 картинах; из них были осуществлены: „На горах", „За Волгой" и „Великий Постриг" (Подр. см. С. Глаголь „М. В. Нестеров", изд. Кнебель М. стр. 76).

[4] „Все, чего я добивался", — говорил Серов о „Девушке освещенной солнцем", — „это—свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах" (И. Грабарь „В. А. Серов" изд. Кнебель М. стр. 74).

[5] В начале это меценатство выступает в довольно уродливых формах, как, например, у одного из первых меценатов купцов — Кокорева: „По Москве ходит" — писалось в 1910 г.—„много легенд о его нелепых тратах и причудливых фантазиях. До сих пор цел роскошный дом в Трехсвятительском переулке (теперь принадлежащий Морозовым) купленный у какого-то разорившегося князя и безвкусно им украшенный. У подъезда Кокорев поставил пару серебряных фонарей, удивлявших Москву, и в качестве дворецкого держал отставного генерала - севастопольца" (Василич: „Москва 1850 — 1910 г. г." „Москва в ее прошлом и настоящем" вып. XI, стр. 17).

[6] Это, как известно, т. н. „годы молчания" у Куинджи, в своем творчестве совершенно отгородившегося от внешнего мира с 1882 года и до самой смерти Куиджи ни одной картины уже не выставлял. Мало того: до 900-х годов он даже никому из близких, кроме жены, не показывает своих работ... В середине 90-х годов он вновь выступает на общественной арене, но лишь в качестве преподавателя, десятилетие же, 1883 — 1893 г., проводит в полной изолированности от публики и публичности"... (Неведомский и Репин, „А. И. Куинджи" стр. 77).

[7] Левитан, Нестеров и Коровин—воспитанники „Московского Училища Живописи, Ваяния и Зодчества". Поленов замещает Саврасова в руководстве пейзажным классом в училище, Левитан создает московскую школу пейзажистов. В 1899 году в „Мире Искусства" пишут: „Вся нынешняя пейзажная Москва это ряд маленьких левитанчиков. Все способные художники, как Жуковский, Вл. Соколов, Чирков, Левин и пр. — все это

та же закваска, только значительно пожиже". Серов, еще в детстве и юности связанный с Москвою, переселяется туда прямо по окончании Академии. Коровин всю жизнь до своего отъезда заграницу после октябрьской революции работает в Москве, как театральный декоратор, сначала у Мамонтова, а затем в Большом театре. В Москве живут и работают Нестеров, Репин той поры и Суриков. В 1910 г. Суриков пишет В. А. Никольскому: „... я не принял предложения Академии ехать еще на 3 года заграницу, а вместо этого взял заказ написать „Вселенские соборы" в храм Спасителя. И отлично сделал. Приехавши в Москву, этот центр русской народной жизни, я сразу стал на свой путь" („Письма В. И. Сурикова, журн. ГАХН „Искусство", № 2, М. 25, стр. 280). В. Васнецов и Врубель также поселяются здесь по окончании своих церковных росписей. Когда Академия Художеств предлагает В. Васнецову руководить проектируемой иконописной мастерской, последний не соглашается переехать в Петербург и советует организовать такую мастерскую в Москве. Участвуя в конце 90—900-х годов на выставках „Мира Искусства", Нестеров и Левитан проектируют создание своего об-ва москвичей (см. С. Глаголь „Нестеров"). Идея, как известно, позднее получившая осуществление.

[8] „Освобождение крестьян", обусловленное высокими хлебными ценами на мировом рынке в 60-х годах и бывшее результатом проникновения капитализма в область сельского хозяйства, оказало мощное воздействие и на развитие русской промышленности. Она получила сразу сильное денежное вспрыскивание: „выкупные платежи вливались широкою золотою рекою в русскую торгово-промышленную жизнь, вызывая лихорадку учредительства, железнодорожного строительства, банкового гроундерства" (П. А. Берлин: „Русская буржуазия в старое и новое время" 2 изд., изд. „Книга" М. Л. 1925 г. стр. 113).

[9] См. там же, стр. 184 — 185; характеристику быта дореформенного купечества см. в статье Г. Василича „Москва 1850 — 1910" („Москва в ее прошлом и настоящем" вып. XI, стр. 16 — 17).

[10] См. об этом у Покровского: „Русская История" т. IV, 7 изд. ГИЗ. 26 стр. 117.

[11] „Московские ведомости", „Русский Курьер", „Промышленный вестник" и др. Химик Д. Менделеев становится идеологом насаждения в России крупной промышленности.

[12] См. у Берлина, стр. 137.

[13] Оценивая пореформенную экономику М. Н. Покровский пишет:... „победа феодальной программы вовсе не выражала еще собой победы феодального типа хозяйства; напротив, феодалы скорее приспособились к буржуазной обстановке, чем мелкие землевладельцы" („Русская История" т. IV, 7 изд. ГИЗ. 1925 г., стр. 106).

[14] Эта картина вхождения родовой аристократии в капиталистические предприятия нового типа и изменения дворянской психики великолепно обрисована певцом вымирающего дворянства С. Атаевой в его „Оскудении".

[15] „Освобождение крестьян самодержавною властью заставляло купцов и промышленников смотреть на эту власть, как на источник, из которого проистекут все великие и малые милости" (Берлин, стр. 112) „Наша буржуазия на первых порах росла в значительной степени на всем готовом; ее развитие в сильной мере носило казенно-коштный характер. Политически прирученная правительством, выросшая в страхе правительственном, на его иждивении, она не вступала на путь открытой политической борьбы" (стр. 166).

„... отношение правительства и туземных капиталистов было в России диаметрально противоположно тому, какое установилось, например, в XVII веке. в Англии. Там буржуазия держала в руках кошелек правительства, у нас последнее держало в руках кошелек буржуазии" (М. Н. Покровский, стр. 259).

[16] См. об этом у Берлина стр. 127—140 и у М. И. Покровского стр. 286—287.

[17] См. у Берлина, ч. II, гл. II — „Правительство" и гл. III — „Правительство и частные богатства".

[18] Берлин, стр. 191.

[19] Результаты этого сказались неоднократно. Так, наприм., в 900-х годах в связи с революционным и опозиционным настроением крупной буржуазии в мещанской среде Москвы ходили легенды о Н. А. Алексееве, С. Т. Морозове и Г. Г. Солдатенкове, как о жертвах правительственного и дворянского стремления „затереть купца, оставить его без прав". См. у Г. Василича („Москва в ее прошлом и настоящем" в XI, стр. 23—24). Личность купца благотворителя часто становилась совершенно апокрифической, делаясь в глухой провинции достоянием фольклора. Яркий образчик находим в книге М. Азадовского „Беседы собирателя" (Иркутск 1924 г.). Приведу рассказ о происхождении германской войны, слышанный и записанный мною летом 1915 г. на реке Лене. „Во время войны с японцами Савва Морозов пожертвовал миллион аршин полотна на солдат. Пожертвовал он их великому князю. Вот сколько-то времени прошло, заходит Савва Морозов в лавку купить там что-то и видит: его полотно продают. Значит, смошейничали. Он, возьми, да и скажи об этом великому князю. Тот в обиду пришел. Велит арестовать за эти слова Савву Морозова. Как его арестовали, тут заводы остановились, работы нету — что тут будешь делать. Устроили рабочие забастовку и пошли к царю просить, чтобы Савву Морозова освободили. А царь их всех перестрелял. 9 января это было. А Вильгельм в ту пору над нашими и посмеялся: „вот мол, как с японцами воевать не сумели, а над своими расправились". Наши с той поры и затаили злобу на Вильгельма — вот и стала война" (стр. 39—40).

[20] Спектакли эти, представляющие собою превосходный материал для изучения быта европеизированного крупного буржуа 80—90-х годов, были изданы отдельной книгой под заглавием „Хроника нашего художественного кружка". Здесь помещены тексты разыгрывавшихся пьес и эскизы декораций и костюмов, афиши и т. п. работы В. Васнецова, Поленова, Врубеля и др.

[21] Основные экономические и психологические причины разрыва Куинджи с „Товариществом" в 80-м году совершенно правильно уже тогда уловил Крамской, писавший по этому поводу Третьякову: „бог с ним, с Куинджи. Пусть прославляется. Для меня давно вещь решенная, что все выходящие из ряда вон люди не социальны. Обыкновенные смертные нуждаются друг в друге, а не силачи"... (Неведомский и Репин „А. И. Куинджи" стр. 58).

[22] См. А. Ростиславов „А. П. Рябушкин", стр. 15.

[23] Третьяковым было заплачено за „Христос в пустыне" Крамского — 6.000 руб., за „Боярыню Морозову" Сурикова — 15.000 руб.. за „Казнь Стрельцов" Сурикова — 8.000 руб., за „Аленушку" В. Васнецова — 8.000 руб.

[24] Третьяков действительно платил за идею и за размер картины, что станет явно, если сделать сопоставления расценок его приобретений.

[25] См. А. Успенский: „В. М. Васнецов". СПБ 1906.

[26] И. П. Иванов: „И. Е. Репин"[6] изд. Русск. Музея, Л. 1925 г. стр. 6—7.

[27] А. И. Иванов в упом. соч. противоставляет „плоскость", телесность образов Репина „духовности" образов Сурикова (стр. 14 — 21).

[28] Г. Горбачев: „Очерки современной русской литературы", ГИЗ 1925 г., стр. 18.

[29] Здесь опять параллель с живописью (см. выше о портрете).

[30] М. Неведомский: „80—90 годы в нашей литературе" („История России в 19 в.", Изд. Гранат. выпуск 3—3, стр. 44).

[31] Салтыков-Щадрин—Сочинения 1892 г. т. VI, стр. 370.

[32] Иванов-Разумник: „История русской общественной мысли", СПБ 1919, т. II. стр. 287.

К ВОПРОСУ О СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ ОБОСНОВАНИИ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА

Н. И. Соколова

Основной нерв истории России во второй половине XIX века — развитие и укрепление промышленного капитализма. Крестьянская реформа 1861 года дала сильный толчок расширению внутреннего рынка, образованию кадров наемных рабочих и непрерывному росту индустриализации страны.

„Товарно-денежное хозяйство, охватывая и город, и деревню, разлагало патриархальные экономические отношения и приобщало многомиллионное крестьянство к новым формам экономического строя; промышленный капитализм, поскольку он уже пустил глубокие корни, развиваясь безостановочно сам, в свою очередь разрушал мелкие промыслы, „народную“ промышленность, и расчищал дорогу для все более интенсивного роста крупного производства.

К началу 90-х годов прошлого века подготовительный процесс этот завершился, а новые формы правительственного „поощрения“ промышленности, переход от бумажных денег к золотой валюте и связанный с ними небывалый раньше приток иностранных капиталов сразу вызвали к жизни бурный рост промышленного капитализма, принимавший характер промышленной революции. С этого времени капиталистическая Россия вступила в новый период утверждения гегемонии промышленного капитализма“ [1].

Ярким показателем этого бурного роста служит прогрессивное увеличение капиталов вновь учрежденных акционерных обществ, [2] а также вкладов в кредитные учреждения [3].

[2]) В 1893—94 году капиталы акционерных об-в составляли около 60-ти млн. руб., в 1895 году более 129 млн. руб., в 1896 году более 232 млн. руб., в 1898 году уже 256 млн. руб., наконец в 1899 г. они доходят до 430 млн. руб.

[3]) С 1894 г. по 1900 г. вклады в кредитные учреждения поднялись в России с 681,8 млн. руб. до 972,2 млн. руб.

Процесс накопления туземного капитала сопровождался сильным приливом капитала иностранного. Росли фабрики и заводы, выростала и крепла русская промышленная буржуазия. Но рост капитализма в России происходил в своеобразных условиях: землевладельческое дворянство еще сохраняло большое экономическое влияние [4], остатки феодальных отношений тяготели над русской деревней, политический абсолютизм мешал свободному развитию хозяйственных сил.

Франция переживала дольше отдельные фазы капиталистического процесса, они протекали в ней углубленнее, давая законченные и цельные формы. Французская буржуазия классически ясно прошла все этапы революционной борьбы: ее экономические завоевания сопровождались острой политической борьбой с королем и дворянством. Русская буржуазия, взлелеянная правительственным протекционизмом [5], вынужденная делить свое влияние с дворянством и напуганная ростом рабочего движения, находила в абсолютизме опору, являясь дополнительным устоем старого режима. Это мешало буржуазии выкристаллизоваться и четко осознать свою обособленность [6].

Жизненные блага притекали к русской буржуазии обильно и быстро [5], лишая ее необходимости интенсивной политической борьбы, революционного пафоса. Мирно уживаясь с самодержавной властью, склонная к компромиссам и мирному накоплению, она быстро пришла к экономическому благополучию [7], и на этой материальной основе рано сложилось ее гедонистическое мироощущение. Гедонизм русской буржуазии 90-х годов носит ярко выраженный характер бодрости и довольства, ибо распускается на почве легко достигнутой экономической победы, быстрого обогащения, бурного роста предпринимательства.

Капитализм, несмотря на сохраненную реформами 60-х годов сословность, создавал новую классовую организацию общества. Для нашей темы существенна дифференциация, происшедшая при этом в среде русской интеллигенции. Один ее слой, в процессе развития рабочего движения, усиленный кадрами революционных рабочих, следует по линии гражданственных идеалов, другой — буржуазный, образовавшийся в процессе обрастания буржуазии нужными ей культурными силами, вырастая на общем с буржуазией экономическом фундаменте, принимал ее окраску и оформлял ее идеологию.

Существование противоречивых социально-экономических формаций, отягченность основного процесса противоборствующими силами соответствующим образом отражались и на идеологических процессах [8], чрезвычайно усложняя общую картину. С другой стороны происходила усиленная классовая диффузия, нарушавшая чистоту и цельность мировоззрения и способствовавшая известному идеологическому эклектизму: буржуазная часть интеллигенции, оторванная от реального процесса

производства и представляя собой экономически рыхлую массу, была текуча, ее идеология была зыбкой: будучи сложным конгломератом разных классовых группировок, она легко воспринимала и буржуазное мироощущение, осложненное обильными влияниями Запада в конце века, с оттенками буржуазного декаданса, и те настроения, которые поднимались в результате гибели дворянской культуры, окрашенные неопределенными сожалениями об отходящем, и то религиозное мироощущение, которое шло от огромной крестьянской стихии.

Но, как в общем сложном комплексе социально-экономических отношений мы видели основной стержень—рост промышленной буржуазии, так и в области психо-идеологической в интересующую нас эпоху заостряются в качестве основного стержня категории буржуазного мышления и чувствования.

Анализ противоборствующих капиталистическому развитию сил показывает, что в данных условиях в реакционном лагере уже не было цельной и живой идеологии, которую можно было бы противопоставить идеологическим системам новых общественных классов. „Отсутствие самостоятельной опоры в нации и вместе с тем органическая и бытовая связь с дворянством не давали абсолютизму и его идеологам занять самостоятельную роль в развертывающейся борьбе классов и охватить данным принципом многообразие частных и противоположных интересов, которые им приходилось защищать в этой борьбе во имя собственного сохранения". И та замкнутая часть земельного дворянства, которая не была еще затронута „ядом буржуазности", оскудевала матерьяльно и культурно „и, не успев использовать для подъема своего политического положения привилегий, добытых в течение царствования Александра III, этими самыми привилегиями была еще более закреплена в роли служилой и зависимой от бюрократии касты".

„Еще более зависимость от государства парализовала идеологическую мобилизацию третьей исторической силы—духовенства" [18].

Только независимость от отжившей формы государственности и разрыв с нею могли завоевать какой бы то ни было общественной группе влияние и популярность".

Итак, господствующим мироощущением 90-х годов становится индивидуализм, развивающийся на основе общества, разбитого на частные хозяйства и все более раздробляемого законами конкуренции. Индивидуализм буржуазии, в отличие от дворянско-кастового индивидуализма, всегда противопоставляет себя обществу.

Вырванный из иерархической системы феодальных отношений, предоставленный самому себе в общей атмосфере анархии производства индивидуум противопоставляет себя этой среде, „сознавая, что цель его жизни и цель жизни его ближнего одна другую взаимно отрицают и уничтожают" [9].

Социально-экономическая ситуация России в конце XIX века оказалась чрезвычайно плодородной почвой для развития индивидуалистического мировоззрения, именно такого анархического, вне-кастового порядка: буржуазия была еще только на пути к организации хозяйства на рациональных началах; в процессе развития капиталистических отношений крайне обострялись социальные противоречия, бушевали волны производственных кризисов и подъемов, и вместе с тем перед человеком развертывались небывалые перспективы, стимулировавшие его активность. Человеку понадобился „весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и способности своего свободного духа“ [10].

Уже в 80-х годах появляются провозвестники ницшеанства на русской почве и звучат достаточно ясные формулировки нового мировоззрения, вроде следующей: „Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как первенствуя над ближним своим—таким же, как я, самолюбцем, жаждущим первенства; поэтому цель моей жизни и цель жизни моего ближнего одна другую взаимно отрицают и уничтожают“ [9].

80-е же годы дают нам первые оформления нового взгляда на искусство: „Цель искусства заключается вовсе не в том, чтобы учить, а в том, чтобы сделать людей счастливыми, доставляя им одно из самых высоких наслаждений“... И далее: „Единственный критерий художественной деятельности—искренность художника. Художник отражает мир таким, каким он ему кажется“ [11].

В начале 90-х годов вокруг „Северного Вестника“, во главе с Волынским, группируются модернисты, искавшие новых идеологических путей, проповедывавшие культ абсолютной свободы личности и искусства, а в 1899 г. Дягилев от имени новой организации художников кружка „Мир Искусства“ выступает с целым манифестом: „Природа, содержание, форма... на все это должно смотреть лишь сквозь призму личности“... „Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и, главное, свободно“ [12].

Так вырастает на смену художнику-передвижнику новый художник, который считает себя жрецом чистого искусства. „Он свободен от политики, ему дорого только искусство, ему нравится война эстетических школ и смена направлений искусства“,—такую характеристику дает этому новому художнику один из современников [13], и Дягилев говорит от лица этого художника: „Мы прежде всего—жаждущее красоты поколение. И мы находим ее всюду—и в добре, и в зле. Мы должны каждый в себе носить свою красоту и т. д.“ [12].

Любопытно, что расцветший в 90-х годах марксизм в легальных публицистических выступлениях не противопоставлял себя новому эсте-

тическому мировоззрению: „на первых порах они чувствовали между собой даже некоторое сходство“ [14]. Их объединял революционный пафос, „ненависть к мещанству, бегство от него, хотя и на разные дороги“ [15]. „И тот, и другой (марксизм и модернизм) сошлись на общем идеале свободной личности. Но марксизм идет к свободной личности через общество, модернизм идет к ней, противопоставляя ее обществу“ [16].

В программной статье 1896 года „Северный Вестник“ объявляет своим лозунгом борьбу с „разлагающим ядом буржуазности“, но в противовес марксизму со своей стороны выдвигает „критический идеализм“, который борется „со всеми ограничениями личности в буржуазном обществе“.

Эта идеалистическая оппозиция буржуазной интеллигенции, объявляющая борьбу „буржуазности“ во имя „развития человека во всей полноте его умственных и нравственных сил“ [17], опиравшаяся в своем развитии на философию Ницше и Штирнера, рассмотренная в данной связи, подчеркивает, что и в этом протестующем лагере, объявляющем борьбу буржуазии, основной лозунг также безграничный индивидуализм.

В сущности, и этот протестующий идеализм, и выступления правого крыла легальных марксистов питались соками буржуазного мироощущения. В этом смысле очень показательна эволюция, которую проделали представители „легального марксизма“, во главе с П. Струве, пришедшие к апологии капитализма и в борьбе с революционным марксизмом повернувшие на сторону философского идеализма, буржуазной политической экономии, и, наконец, к „религиозному началу, как высшей и безапелляционной санкции борьбы личности против отживших форм“ [16].

В проповеди Владимира Соловьева, первого глашатая красоты, метафизически обосновывавшего свободу воли, идеалистические настроения принимали характер некоторой философской системы.

Естественно, что философия буржуазии, живо ощущающей связь со своей специфической эконом ческой базой, „не противопоставляет своих идей действительной жизни, а смотрит на себя, как на органический продукт, естественное продолжение действительного хода вещей“. Поэтому позитивизм становится философией буржуазии, когда она готовится занять господствующее положение.

Конец девятнадцатого века в России, в связи с общим промышленным подъемом, ознаменовался расцветом точных наук, эмпирического метода, блистательными завоеваниями естествознания. Житейский практицизм русской буржуазии, Контовский „bon sens“, находил в современной науке свою теоретическую базу.

Но чем более дифференцировалась буржуазная промышленная аристократия в качестве некоторой экзотической верхушки, тем более порывала она с позитивно-материалистическим мировоззрением, выкристал-

лизовавшимся в 60—70-х годах. И чем более отрывалась она от непосредственной практической деятельности, имея дело не с вещами, а с известными символическими ценностями, тем более вне-предметным, над-предметным, идеалистическим становилось ее мироощущение.

Романтический бунт буржуазной интеллигенции,—лозунги красоты и духовной свободы, выкинутые на знамени модернистов, психо-идеологический комплекс индивидуализма с идеализмом, противопоставляемый „яду буржуазности",—сохранял буржуазную основу; вступая в кажущееся противоречие с буржуазией, буржуазная интеллигенция не шла до разрыва с капиталистическим строем, а объявляла борьбу мещанству, некоторому позитивно-материалистическому комплексу пройденной стадии буржуазной формации.

Итак, в среде расцветающей промышленной буржуазии с ее индивидуализмом и склонностью на данной стадии своего развития к гедонистическому мироощущению готовилась та почва, которая стала питать новое искусство.

Основная тенденция русской живописи интересующего нас периода направляется по пути разрушения объемной трактовки формы к утверждению пространственно-живописных решений. На этом фоне мы различаем особенности Петербургской школы, которая сочетала новые начала с культурой линии, с началом плоскостно-декаративного порядка где живописное пятно сдерживалось четким рисунком и где исчез только пластический элемент, и Московской, особенно акцентировавший методы чисто живописные.

Анализ специфических социальных условий Петербурга и Москвы объясняет нам эти особенности. Весь тонус жизни Петербурга как в области производства, так и в сфере общественно-политических отношений иной, характер его—напряженнее.

В Петербурге сосредоточивается тяжелая индустрия более совершенной техники и требующая труда большей квалификации. Здесь с русским капиталом конкурирует западно-европейский. Развитие крупных предприятий современного типа, развитие параллельного роста рабочего движения опережают более отсталую Москву, где буржуа меньше вовлечен в водоворот развертывающейся классовой борьбы. Вместе с тем Петербург—город могущественной бюрократии, составленной из реакционных помещечье-дворянских кругов, по своей социально-психической установке чуждой стремительному темпу буржуазного развития.

В Москве конца XIX века концентрируются крупные капиталы, сосредоточивается более отсталое текстильное производство, построенное на максимальной эксплоатации некультурной рабочей силы и производящей, главным образом, на деревенский и восточный рынки. Поэтому, именно здесь, в Москве, на базе экономического изобилия в сочетании

с меньшей напряженностью жизненного темпа развиваются предпосылки для живописного стиля, предполагающего в противоположность линейно-пластическому склонность к пассивному восприятию.

„Линейно-пластическая концепция основывается не только на психологическом координировании впечатлений (чего нет при красочном восприятии мира) и воспоминаний, но и на их связи с волевой формообразовательной функцией“ [19].

Анализируя произведения нового живописного стиля, мы в сфере развитого передвижничества находим его первые ростки. Самый лозунг обращения к изучению живой натуры — отмежевание себя от академизма и априорных канонических форм — был ядром, из которого разовьется новое течение. Уже в 70-х годах мы встречаем задачи нового разрешения пространства. У Поленова эта задача приобретает значение метода.

Мы видим в его интерьёрах освобождение широкого переднего плана, сдвиг предметов к заднему и все повторяющийся прием открытых дверей в заднюю комнату, откуда льется свет. Художник освободился от черноты, пишет светлыми красками, цветными тенями, дает в 1878 году интимный пейзаж „Бабушкин Сад“, где локальные цвета уже растворены.

В „Московском дворике“ (1877 г.) задача plein air—основная.

Значение Поленова, как зачинателя plein air, выступает особенно ярко при сопоставлении его опытов с одновременными опытами других художников, например, Крамского. Вспомним „Третьякову в саду“ (1876 г.). Задача портрета в plein air'е поставлена, но художник не справляется ни с воздушной перспективой, ни с освещением: остается впечатление бутафорских картонных деревьев, темных и пыльных театральных декораций. „Дворик“ же—весь залит солнцем, наполнен воздухом, предметы отодвинуты вглубь и налево, ясное небо и свободное пространство доминируют.

Насколько глубоко волновали новые живописные искания русских художников уже в 70-х г.г., можно судить по письмам Крамского к Репину в Париж. Крамской—идеолог передвижничества—писал в 1873 г.:

„Я о Париже невысокого мнения... но все-таки приветствую Вас в Париже... там есть нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым серьезным образом—это дрожание, неопределенность, что-то нематерьяльное в технике, эта неуловимая недвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на нее, матерьяльна, грубо определена и резко ограничена, а когда не думаешь об этом и перестаешь хоть на минуту чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся, шевелящимся и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка. То воздух охватит тебя теплом, то ветер пробирается даже под платье“ [20]...

И та эволюция, которую проделал сам Репин, передвижник по идеологическим задачам, развивавший чисто живописные приемы, подчеркивает тенденцию времени. Его первые опыты plein air относятся к 70-м годам („Богомолки" 1878 г., „Бурлаки" 1872 г.). И если в „Стрекозе" (1884 г.) небо еще не глубоко, а в „Не ждали" (1884 г.) дается стереоскопическое утверждение фигуры в воздушном пространстве, то в 90-х г.г. („Толстой под деревом" 1891 г.) plein-air растворяет форму, а в 900-х г.г. („Государственный Совет", 1903 г.) художник трактует человеческую фигуру, как комплекс цветовых отношений в общем живописном ансамбле.

Выступление К. Коровина портретом „Дамы в голубом", в котором вытравлен всякий психологизм и литературность и разрешены исключительно колористические задачи, относится к 1883 году. Мировоззрение К. Коровина определилось рано, остается принципиально одинаковым, его эволюция характеризуется различными колористическими задачами в пределах одного стиля. В 1896 году он дает чисто импрессионистический этюд „Сирень" (Третьяковская галлерея). Человеческая фигура трактуется пятнами и растворяется в зелени. Его этюды девятисотых годов (например, „Пристань в Крыму" и др.) вносят новое в том смысле, что художник овладел уменьем строить движение исключительно приемами организации красочных пятен.

Эволюция Серова несравненно сложнее: после целого ряда опытов чисто живописного разрешения формы („Прудик", 1886 г., „Волы" 1885 г. и др.) появляются первые совершенные портреты в plein air—портрет В. С. Мамонтовой („Девочка в розовом"—1887 г. и „Девушка, освещенная солнцем"—1888 г.), которые сразу обнаруживают в авторе и его колористическое живописное мастерство, и глубокий интерес импрессиониста к световым и воздушным явлениям, и владение импрессионистической техникой. В этих портретах натура остается неподвижной,—кажется, что и художник пассивно фиксирует скользящие зеленоватые тени, солнечные пятна. Другое в „Мике Морозове". Здесь художник запечатлевает свое индивидуальное ощущение мгновенного, как бы на лету схваченное движение.

Импрессионистическая струя в творчестве Серова крепнет вплоть до конца 900-х г.г. (его портрет Коровина—1891 г., „Коронация"—1896 г., „Мика Морозов"—1901 г. и т. д.) и начинает спадать, уступая место поискам стильного рисунка. В 1905 г. появляется его „Натурщица", в 1907 г. портрет м-м Гиршман, в 1910 г. „Похищение Европы", а затем (1911 г.) портрет Иды Рубинштейн, знаменующие поворот художника от эмпирической и импрессионистической трактовки формы—к стилизму, символизму, к исканию силуэтного разрешения фигуры четкой контурной линией.

Обращение к импрессионистической технике Левитана падает приблизительно на те же годы. К 1895 г. относится „Март“ и „Золотая Осень“—пейзаж характерной изрытой импрессионистической фактуры. В „Копнах“ 1900 г. (года смерти художника) формы максимально растворены в серой тональности. На те же 900-ые годы падают ярко импрессионистические выступления И. Э. Грабаря и Тархова („Февральская лазурь“ 1904 г., „Хризантемы“ 1905 г., „Козы“ 1904 г. и т. д.). В творчестве этих художников развертывается та субъективная трактовка индивидуальных ощущений, к которой, как мы видели, после своих первых объективно-аналитических опытов приходит в 90-х г.г. и Серов, и под знаком которой пройдет искусство 900-х г.г.

Анализ творчества мастеров второго поколения, ушедших впоследствии по разным путям, в 90-х и начале 900-х годов обнаруживает их прямую связь с импрессионизмом. Так, „Девочки, играющие в мяч“ Борисова-Мусатова (Третьяк. галлер.), написанные в 1894 г.,—реалистический пейзаж типа К. Монэ, — и „Цветущие яблони“ Сапунова (Третьяк. галлер.) эпохи его ранних выступлений (1903 г.) напоминают пейзаж Сислея. Мусатов порывает с эмпирическим методом и находит свою своеобразную манеру только в самом конце 90-х годов. И те мастера, которые станут в оппозицию к импрессионизму, в эти годы его непосредственные преемники. Вспомним ранние импрессионистические пейзажи Гончаровой и Ларионова.

Приведенные выше хронологические сопоставления дают нам возможность установить, что расцвет русского импрессионизма падает на 90-е и первую половину 900-х годов, причем в первую половину этого периода основной интерес к plein air, к аналитическому изучению натуры в природе; во вторую акцент переносится на субъективную фиксацию впечатлений художника.

Не будем останавливаться на подробном анализе индивидуального стиля художников, вводимых нами в круг импрессионизма. Мы постараемся вскрывать в их творчестве некоторые общие черты, характерные, с нашей точки зрения, для русского варианта данного стиля.

Импрессионизм был только одним из выражений общего живописного стиля, влияние которого в рассматриваемую эпоху было чрезвычайно сильно. Все области творчества отмечены этим началом.

Отталкиваясь от искусства передвижников, импрессионистическое мировоззрение порывало с его психологизмом, с гражданственными мотивами его теории искусства и с вещностью его мироощущения, понимаемого в качестве реальной утилитарной ценности.

С другой стороны, реакция на импрессионизм, обусловленная новой стадией в развитии промышленной буржуазии, принесет с собой новое понимание вещности, но уже как ценности абстрактного порядка.

Импрессионизм же отрицал всякую вещность, замещая собственное значение предмета красочным пятном—непосредственным выражением ощущений.

Это свое субъективное, единичное ощущение являлось в значении единственного критерия в художественном творчестве. И чем более значительным казался личный опыт, тем более ограничивался художник чистым восприятием, и тем более реальность становилась не вещью, не предметом вне его находящимся, а отдельным содержанием его сознания.

„Отсюда очень существенная черта: нивеллировка на незначительное расширение круга тем, ибо в конце концов все было темой, что могло быть содержанием зрительного акта“ [21] Отправляясь от сенсуалистического тезиса, по которому познание мира возможно только посредством чувств, доставляющих нам ощущения, импрессионистическое мировоззрение сливает физическое и психическое; мир природы вне субъекта и психический мир субъекта—тождественны. Всякое представление, которое является содержанием сознания, необходимо должно иметь объективное значение.

Так разрешается одно из основных противоречий импрессионизма, который совмещает научно-объективный анализ природных явлений с индивидуалистическим утверждением личных ощущений в качестве единственного критерия.

Для того, чтобы осознать в полной мере масштаб русского импрессионизма, необходимо было бы предпослать настоящему исследованию социально-художественное исследование французского импрессионизма. Не имея здесь этой возможности, мы, тем не менее, считаем необходимым иметь ввиду французский импрессионизм, как некоторое полное раскрытие данного стиля, отправляясь от которого мы только и можем осознать масштаб и характер этого течения на русской почве. Необходимо указать, что и непосредственное влияние французского искусства, начиная с Барбизонцев, было очень велико; но если Репин и Поленов стремились вон из Парижа, если их творчество, по свидетельству Крамского, „хирело“ там [22], то художники нового времени местом своего паломничества сами избирают Париж. Проектируя первую заграничную поездку, Бенуа „принципиально“ отвергает Италию. (Любопытно, что по собственной инициативе в Италию едет именно Врубель). Все значительные мастера не только бывают и выставляются в Париже (выставка русского искусства в 1906 г. имела большой успех), но и работают в мастерских французских мастеров (Борисов-Мусатов, Голубкина и др.), а часть из них (Тархов, Бакст) навсегда переселяются в Париж.

Таким образом, всеми возможными способами Россия пропитывалась французскими влияниями. Но общий обзор русской живописи в первую очередь заставляет отметить, что ни одного мастера, подобного К. Монэ,

у нас не оказалось. Ни разу наши мастера не достигают его вибрирующей воздушной глубины, когда пространство „становится сосудом, в который вливается поток атмосферы“ [23]. Их мазок всегда плотнее, краска гуще, пространство менее глубоко.

К. Коровин, который обычно выдвигается, как самый типичный русский импрессионист, полукруглыми мазками создает впечатление большой мягкости формы, но глубина у него, передаваемая спутанными неотчетливыми мазками, всегда прощупывается. Его незасыхающий, жирный мазок всегда ощущается, как реальность вещества краски. Он избегает тонкой нюансировки, достигая свежести и полновесности цвета, строит пространство контрастами звучных цветовых сочетаний: розовое с зеленым и глубоким синим, розовое на синем и лиловом любимые его сочетания в театральных композициях. Фигуры в пейзажах он дает иногда очень обобщенно, но они не дрожат в неясной глубине, не расплываются, а сразу намечаются, как определенные декоративные пятна. Такими же „прочными“ размашистыми мазками он лепит и портреты. Типичен для Коровина его портрет В. С. Гиршмана—в сером сюртуке с розой на огненном фоне: художник не только не разлагает человеческое лицо на тонкие цветовые соотношения, а напротив, освещая его в упор, лепит незасыхающими мазками синтетический образ здорового буржуа. Другие его портреты того же типа. Принципиальной разницы между К. Коровиным, как театральным декоратором и станковистом,—нет: и там, и тут основной принцип его красочной организации—приспособление красок друг к другу, игра на их эффектных противопоставлениях, причем ведущим и связующим их началом является эмоция художника.

В этом смысле Коровину близок Малявин. Силою эмоционального напряжения они отвлекают импрессионистический прием от его научно-натуралистического метода и максимально развивают его декоративные возможности, создавая театрально-декоративный стиль. Иллюзионистическое пространство борется с декоративной плоскостью, никогда не достигая французской глубины.

В творчестве Серова вскрывается и другая, весьма характерная для русского искусства черта—психологизм. Будучи аналитиком цвета, оперируя тончайшими цветовыми валёрами, он не может ограничиться моделью, только как поводом для формальных исканий. Он пытается запечатлеть характерное—в позе, жесте, в оттенках выражения лица и глаз. Так в „Лете“ (портрет О. Ф. Серовой), растворяя фигурки детей в глубине пейзажа, он дает портрет на первом плане, заливает его солнцем, но оставляет его доминировать в этой солнечной и воздушной среде. Портреты в plein air 1887—88 г.г. Серов пишет, еще не будучи знаком с французскими импрессионистами. Это указывает на глубину его импрес-

сионистического мировоззрения; но он искал преодоления импрессионизма, наполняя свои импрессионистические вещи глубоким психологическим содержанием, в 900-х годах обратившись к иным формальным приемам.

Если в создании пейзажа русским импрессионистам далеко до французов, то со своей стороны они могут демонстрировать галлерею импрессионистического портрета. Наши импрессионисты, подобно Коровину и Серову, растворяли человеческую фигуру, осуществляя задачи пейзажной трактовки человека, но старались сохранить человеческий образ. (Типичны Малявинские бабы в эпоху развитого импрессионизма в 1906 г.: их лица точно инкрустированы в общем вихре красочных пятен).

Разумеется, отнюдь нельзя смешивать психологической экспрессивности Серова во вторую половину его жизни с тем психологизмом в пейзаже, который культивировал Левитан и его школа. У этих последних фиксирование мгновенных индивидуальных ощущений заменялось проэцированием в природу своих интимных настроений, своих длительных, навязчивых переживаний; эти задачи интимного пейзажа, пейзажа настроения сохранялись у них и в периоды импрессионистических исканий, сочетаясь с восприятием импрессионизма, как внешнего приема. Вопрос „содержания", способствующего созданию определенного переживания, настроения, имел большое значение в русском пейзаже и в 900-х г.г.; бо этом говорит и специализация художников по тематике (вспомним Жуковского, самого Левитана и др.), и самые названия импрессионистических картин: „Радостный май", „Февральская лазурь" и т. д. И в связи с этим понятно, почему Россия почти не знала мастеров нео-импрессионизма, подобных Синьяку и Кроссу. Аналитические задачи, разрешаемые в Формальном плане, стали осуществляться в русском искусстве значительно позднее мастерами XX века.

В сущности И. Э. Грабарь, творчество которого ближе всех вошло в сферу западно-европейских задач, и который в своих натюр-мортах приближался к нео-импрессионизму, не создал в России школы, и сам остался в пределах проблемы, возможной в России, окрашивая свои пейзажи эмоциональным тоном.

Н. Тархов, в значительной степени парижанин, является типичным импрессионистом. Характерны, по противоположности, самые названия его картин, вскрывающие исключительно формальные задания художника: Etudes (impressions), Mouvement des Boulevards, Harmonie en rose, Plage ensoleillée и т. п. Это—целая программа французского импрессиониста.

Психологизм наших мастеров не встречал сочувствия в среде их западных современников. Серов на Дягилевской выставке 1906 г. „остался в тени и не разделил общей радости"[24]. Выставка Левитана в 900-х годах не имела успеха. Рецензент отмечал, что в это время мода на интимный пейзаж во Франции прошла. Но у нас Левитан имел большое

число последователей. Это указывает, что принципы предтеч французского импрессионизма нам были близки еще в 900-х г.г., а частью и в начале XX в.

И, тем не менее, эволюция, которую проделал русский пейзаж от Левитана к Грабарю, очевидна; эта эволюция шла по пути освобождения пейзажа от интимных лирических настроений, как основных предпосылок изображения природы.

Любопытно, что наши импрессионисты в противоположность французам почти не интересовались темой города. Городские пейзажи эпохи „Мира Искусства" — это архитектурная композиция по приемуществу, в значительной степени проникнутая поэзией старого императорского города. А между тем Петербург с его „лондонскими" туманами, с призрачными перспективами улиц, с мерцающими в серой мгле фонарями, казалось, мог бы служить глубочайшим источником импрессионистического вдохновения.

Очевидно, еще отсутствовали и внешние стимулы: русская улица,— как писал в 900-х г.г. А. Белый, сравнивая ее с парижской, — „была мертва" [25]. Когда Коровин пишет город, уличную толпу,—это всегда Париж.

Общий итог обзора русского импрессионизма приводит к выводу, что импрессионизм в России не вылился в самодовлеющие полновесные формы школы, как это случилось во Франции. Русский импрессионизм в своей первой стадии не дал чистого импрессиониста, подобного К. Монэ, ни типичного нео-импрессиониста в стадии заключительной. Эти два образа типичных аналитиков остались нам чуждыми. За небольшими исключениями, большинство крупных мастеров переживали импрессионизм, как стадию, иногда очень значительную, всегда очень плодотворную, но только стадию, которую они старались преодолеть. Эмпиризм нового времени, идя об руку с законом художественной реакции, породил обращение художника к plein air, к открытию и изучению новых принципов колористических законов. Наиболее яркими выразителями этого движения в живописи были Серов (90-х г.г.) и Коровин, отправлявшиеся в *истоках* своего творчества от объективного изучения видимого мира и давшие серию портретов, в которых, прибегая к импрессионистической технике, реалистически запечатлели полноту бытия нового буржуа.

При непосредственном сопоставлении выступают и индивидуальные отличия обоих художников. Ранний Серов (и в этом смысле он близок К. Монэ) анализирует явления природы, изучает свет и воздух, разлагая цвета на основе научных данных, т.-е. базирует свое творчество на научном объективном знании. Коровин в своем творчестве отдается потоку эмоций, который уносит художника к декоративным фантазиям, требующим одного пассивного восприятия. Мы считаем, что корни проти-

воположных свойств их искусства в сложности психо-идеологического комплекса, включающего в себя и элементы гедонистического мироощущения (отсюда эмоциональный колоризм К. Коровина), и научно-аналитический сенсуализм нового времени (отсюда plein air В. Серова, К. Монэ).

Этот комплекс является специфическим для психо-идеологии промышленной буржуазии на рассмотренной нами стадии развития. В противоположность этому комплексу аналитическое мироощущение в соединении с идеализмом порождает сложную психологию интеллигентского „надрыва", „самоуглубления" и проч., которой будет проникнуто творчество мастеров „Голубой Розы".

Следует подчеркнуть тесную связь, которая еще существовала между промышленной буржуазией и торговой в данную фазу капиталистического развития. Обострение столкновений противоречивых интересов, кристаллизация промышленной буржуазии произойдет позднее. Именно в этом „объединении" коренятся предпосылки избытка гедонистических тенденций московской школы, а также отмеченной нами в русском импрессионизме психологизм. Несоответствие между форсированным развитием русской промышленности в 90-х годах и развитием внутреннего рынка вызвало глубокий и затяжной кризис 900-х годов [26]. В конце 1901 года на Западе и у нас происходит катастрофическое падение ценностей. Бумаги теряют до 70—80 и более процентов курсовой стоимости 98-го года [27]. То же явление упадка наблюдается и при рассмотрении движения основного капитала акционерных предприятий, часть которых ликвидируется [28]. Кризис, проявившись вначале в области финансовой, перебросился в сферу производства. Два крупных краха: Фон-Дервиза и С. Мамонтова в 1899 г. были первыми его вестниками [29]. Кризис обнаружил некоторый поворотный момент лишь к концу 1903 года, открывая собою полосу промышленной депрессии. Промышленный кризис, катастрофическое падение ценностей, сокращение и ликвидация предприятий, брожение среди рабочих — все это меняло ту благодушную и бодрую атмосферу в среде промышленной буржуазии, которая отличала ее в 90-х годах.

Под влиянием глубоких потрясений кризиса, революции ощущение прочности буржуазного бытия было утрачено: терроризованная вооруженными восстаниями рабочих буржуазия обращается на путь реакции, и под общим правительственным гнетом вся уходит в область деловую, пытается в общей распыленности рабочей и обывательской массы сорганизоваться [31]. Разлад между гипертрофированной индивидуальностью и общественными условиями окрасился пессимистическими выводами, которые та или иная классовая группировка делала из событий 1905 года. Духовная жизнь чрезвычайно усложняется. Индивидуализм, расцветший в конце XIX века, в 900-х годах приводит к максимальному дроблению энергий:

„и в личном сознании, и в формах культуры чувствуется все возраставшая дезинтеграция“ [32].

Кризис, чрезвычайно больно ударивший по промышленности, заставил буржуазию сделать соответствующие организационные выводы. Что же касается буржуазной интеллигенции, не связанной непосредственно с производственным процессом, с новыми коллективными формами индустриализованного труда, она в атмосфере глубокой общественной реакции находила выходы в области вне-рационального и вне-позитивного: строила теории мистического анархизма [33], увлекалась, подобно Брюсову, оккультизмом и, подобно Мусатову, посещала теософские кружки. „Разложение единства личного сознания“,—говорилось на страницах „Золотого Руна“,—„подготовляет в современной душе углубленнейшие проникновения в таинства микрокосма“. Приветствуя издание философского органа „Вопросы жизни“, Мережковский писал, что̀ видит в этом символ перехода „от позитивной общественности к религиозной“ [34].

На фоне новых тревожных настроений буржуазии, которая в росте рабочего движения предчувствовала грядущую опасность, находит свое развитие идеализация тех общественных форм, которые были пройдены, казались устойчивыми, спокойными, и потому прекрасными.

Выставка „Голубой Розы“ полно отразила мироощущение буржуазной интеллигенции. Принимая формально принцип импрессионизма, как „оправу дум“, художники насыщают эти формы „душевным“ содержанием. Художники этого объединения считали себя выступающими против „Мира Искусства“ с его рафинированным эстетизмом. Но по существу разница между ними была не принципиальной: „Голубая Роза“ только следующая стадия крайнего выражения лозунга индивидуализма, пришедшего к солипсическому отношению к миру. Любопытно, что перепечатывая „Ереси“ Бенуа, объявлявшего в 1906-м году, что „строго проведенный индивидуализм есть абсурд, ведущий не к развитию человеческой личности, а к ее одичанию“, редакция „Золотого Руна“ подчеркнула, что в основных пунктах ее точка зрения расходится с автором статьи [35]. Художники, объединенные в группу „Голубой Розы“, носят очень своеобразные физиономии; это было то время крайнего индивидуализма, когда современники отмечали, что каждый художник—новое направление. То общее, что их объединяло, — была установка на субъективные переживания. Импрессионисты-эмпирики давали отражение субъективных ощущений. Теперь аналитические наблюдения природы сменились чутким прислушиванием художников к неясным и чуть заметным психическим колебаниям, которые и внешне легче всего выражались блеклыми тонами, неопределенными, как бы случайно проведенными сплетениями линий, неоформленными, растекающимися красочными пятнами. От непосредственного аналитического наблюдения природы и запечатлений ее изменчивых образов

в картинах-этюдах художники пошли по линии использования колористических завоеваний импрессионизма в плане декоративном или символическом.

Из ядра, заложенного в импрессионизме потенциально, художники „Голубой Розы" сделали крайний вывод: они заимствовали принцип пятна, которое теперь служило не целям организации иллюзорного пространства, а задачам выражения тонких психических переживаний в плане символическом или декоративном, т.-е., вырвав из импрессионизма, как направления, его эмпирическую сущность, использовали его формально-технические достижения. Таковы композиции этого периода П. Кузнецова [36], который во второе 10-летие XX века пойдет по иному пути точного рисунка упрощенной символической формы. В рассматриваемый нами период он типичен, как художник, привносящий в свои образы некую мистическую окраску.

Некоторые произведения (напр., „Ангел печали" Н. Милиоти) наводят на сравнение с французскими пуантилистами; но там в основе был положен рационалистический принцип — априорное знание законов цветового взаимодействия и их сочетания служили композиции целого: художники сознательно строили картину—реакцию против импрессионистического этюда. У Милиоти—это живописный хаос, случайное истечение цветовых пятен, которое должно вызвать неопределенные психические волнения.

Борисов-Мусатов стоит особняком, его основная задача — композиционная. Исключая его ранний период—подражания первым французским импрессионистам,—мы в его произведениях отыщем их колористические достижения переработанными. От импрессионистов—его светлая палитра, его накладывания красок несмешанными и его артистическое владение методом воздушной перспективы и передачей света. Но основное, строящее начало его картин, создающее их музыкальный смысл — ритмика мягких, нарочито безвольных линий. Можно сказать, что от оптической иллюзорности импрессионистов он стремится к иллюзорности акустической. Работая в одиночку, он проэцирует в природу свои внутренние образы, созданные романтическим воображением, но комбинируя их из элементов природы.

Характерно, что воспользовавшись приемом пуантиллизма, Милиоти, Уткин пытались вложить в такого рода произведения „душевное" содержание. В данном случае мистическая окраска темы коренится в социальных условиях момента.

Эта эпоха была лишена эпических произведений и ознаменовалась расцветом лирической поэзии и музыки. Философские трактаты писали лирические поэты, а на аншлагах театров 1907 г. стояли Метерлинк, Пшебышевский и Блок. В такой атмосфере открылась выставка „Голубой

Розы", которая рецензентом была названа „часовней для немногих" [37].

Два года спустя Л. Бакст [38] пытается подвести итоги главнейшим течениям в новой живописи, но не находит принципов для классификации: „Весна XX века застает нас во время полной распутицы направлений в живописи. Новые направления, новые школы растут с неимоверной быстротой. Главнейшие течения: plein air'исты, импрессионисты, пуэантилисты, ташисты, дивизионисты, нео-импрессионисты, символисты, индивидуалисты, интимисты, визионисты, сенсуалисты и неоклассики. Остальные направления ведут свое начало от художников, давших им толчок особенностями своего дарования".

Дальше был тупик соллипсизма. И в современных художественных журналах, и в философских опытах Трубецкого и Бердяева—везде доминирует одна нота о кризисе, который переживает эпоха, о необходимости пересмотреть основы индивидуалистического мировоззрения. Первое десятилетие XX в. стоит перед необходимостью расширить тот круг, в котором замкнулось искусство, обобщить художественные пути. Абсолютная свобода индивидуальности, провозглашенная „Миром Искусства" десять лет назад и объединившая группу общими боевыми задачами, теперь лишила эту организацию своего лица, наложив на нее печать эклектизма. Выступления Бенуа [39] указывают, что и среди самих рафинированных эстетов намечается поворот от эстетизма, но в плоскости отвлеченных категорий. Он пишет: „Пора устремиться вон из душного эстетства, из специальных проблем"... „Пора готовиться, пора учиться слагать гимны, чтобы встретить должным образом обетованный восход"... И далее: „Пора стремиться к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству от разрозненных опытов к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов к стилю".

О том, что эти новые устремления имели глубокие основания, мы можем судить по тому, что все области искусства отмечены мечтой о какой-то „новой соборности". В театре делаются попытки разбить рампу и слиться с зрительным залом; Скрябин от Прометея и идеалов богочеловека переходит к теме мистерии, к величайшему ансамблю всех искусств и полному слиянию их с воспринимающими. В одной из своих статей о театре [40] А. Блок говорит с презрением о современном мещанском зрителе, требующем от искусства легкого наслаждения и отражения своего мещанского благополучия, и предчувствует нового зрителя, который, по его мнению, спасет театр. Свою статью Блок кончает: „Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре... они требуют от театра не только развлечения, а чего-то более высокого, наши сны близки к действительности. Слова наши готовы воплотиться... будем готовы встретить эту юность... Она разрешит наши противоречия, снимет груз

с усталых плеч, окрылит или погубит". Ибо — „Юность — это возмездие".

Так нарастает волна реакции. И хотя новые идеалы, которым должно служить искусство, вырвавшись из плена „душного эстетства" и субъективизма, еще не оформились; и хотя в своих „предчувствиях" разные группировки ставят разные прогнозы, но общая устремленность у всех одна: борьба с анархией индивидуализма и с его порождением—теорией искусства для искусства.

Бенуа мечтает о том, что Красота сойдет в мир, и художники в коллективном порыве будут слагать ей гимны, причем понятие этой Красоты отнюдь не совпадает с „душным эстеством". Скрябин мечтает о мистерьяльной „всенародной" форме творчества. Блок мечтает о возмездии мещанству со стороны „новой юности", для которой искусство не только наслаждение, а нечто высшее.

Обращаясь к выяснению социально-экономических предпосылок этого нового периода, мы увидим, что кризис, вызванный войной и революцией 1905 г., был изжит в первое десятилетие XX века.

Хозяйственный рост пошел быстрым темпом: развивается городская жизнь, городское строительство. Россия решительно вступает на путь полной реорганизации в области экономики. Синдикатская форма организации промышленности делается господствующей в нашей торгово-промышленной жизни. К буржуазному лозунгу — „обогащайтесь"—присоединяется лозунг—„организуйтесь". В связи с промышленным подъемом находится и начало революционного подъема среди рабочих в конце первого десятилетия нового века.

Величайшая гипертрофия личности, к которой пришел модернизм, и в свое время революционная теория „искусства для искусства" символизовали теперь отрыв от прогрессивного хода буржуазного процесса; ретроспективное отношение к истории, проявленное художниками „Мира Искусства" и коренившееся все в том же индивидуалистическом мировоззрении (пересмотр истории с индивидуалистической точки зрения),— теперь превращалось в идеализацию общественных формаций, которые уже были пройдены.

Протест против эстетического аристократизма „Мира Искусства", против его рафинированных образов, навязанных ретроспективными устремлениями, и против импрессионистического мировоззрения 90-х и 900-х г.г. народился в другой группе художников, выступившей в 1910 г. на выставке „Бубнового Валета".

Уже в 1909—10 годах у художников „Бубнового Валета" чрезвычайно ярко заметен поворот от импрессионизма. Их общим лозунгом становится нарочитое упрощение, огрубение формы. В связи с этим появляется уплотнение цвета, четкость контурных линий. Выступающий в это время

Кончаловский обнаруживает зависимость от Сезанна — его живописно-пластическую концепцию. Краска становится тяжелой, формы стремятся к максимальной материальности. Валёры, светлые тональности „Голубой Розы" сменяются тяжелой лепкой помощью контрастирующих цветов. Цвета даются очень скупо, форма максимально опрощается, исчезает глубина импрессионистов. Параллельно, в других опытах, цвет дается подчеркнуто антинатуралистически, обнаруживая зависимость от Матисса („Портрет матадора" 1910 г., Третьяковская галлерея, и др.). Анализ произведений художников этого периода дает нам возможность в очень короткий промежуток времени проследить сложное сплетение западных влияний: Сезанн, Матисс, позднее Пикассо—определяют в разное время физиономии молодых русских мастеров.

Русские художники как бы выпивали залпом те художественные течения, которые во Франции раскрывались в бóльшей последовательности и с бóльшей полнотой, в силу указанных нами в начале работы особенностей социально-экономического развития этих стран. В сфере живописи намечались пути к опрощению, с одной стороны, и к синтетическим полновесным формам, — с другой. Художники „Бубнового Валета" идут по пути искания новой материальности, ставят задачи конструирования и организации форм.

Они преодолевают фрагментарность импрессионистической композиции и вместо фиксации случайного комплекса ощущений пытаются создать монументальное, могучее, организованное бытие. Их композиция нарочито строится по законам тектоники, их форма разрешается в плане стереометрических построений. Они стремятся не к пассивному отражению игры солнечных лучей или проплывающих в подсознательном видений, а к построению сознательного синтеза, подчиненного законам разума и воли. Художники вытравляют до конца психологические тенденции, еще ютившиеся в русском импрессионизме, и эстетику индивидуалистов конца XIX в. Они пытаются построить новый, объективный мир абстрактных ценностей, который управляется рационалистическими точными законами. В этом смысле они как бы возвращаются к научным принципам импрессионизма, но переносят точки приложения сил из субъекта в объект. Они покончили с импрессионистическим мировоззрением, но решили проблему еще в условиях капиталистического мира, в условиях концентрации сил индустриальной буржуазии.

Обращаясь к абстрактным стереметрическим формам и производственным матерьялам, они не вывели живописи за пределы станкового изобразительства, предполагающего автономию искусства от жизни.

Подводя итоги, мы считаем важным подчеркнуть, что своей задачей мы ставили осознание той диалектической схемы, по которой развертывался живописный стиль России на рубеже XIX—XX веков, и крайним

выражением которого был импрессионизм. Только осознав весь процесс в его живом развитии, включая и ту реакцию эпохи „Бубнового Валета", которая победила импрессионистическое мировоззрение, можно приступать к более углубленной работе над отдельными выражениями данного стиля.

90-е годы мы рассматривали под углом зрения промышленного расцвета, расцвета индивидуалистического мировоззрения экономически удовлетворенной буржуазии.

Вся энергия нового потребителя была направлена в „дело" и на украшение быта. Эти два заказа он и предъявил художнику: помимо буржуазных особняков К. Коровин украшает вокзал и ярмарочный павильон, Головин декорирует Метрополь, и даже Мусатов получает заказ,—правда непринятый, — на панно для трамвайного парка на тему о пользе электричества. Расцветает театральная декорация — некий тип монументального интерьёра. Если в живописи в моду входит панно, то и скульптура принимает интерьёрный характер: Антокольского сменяет П. Трубецкой.

Период, который символизируется искусством „Голубой Розы", есть дальнейшая стадия в развитии индивидуалистического мировоззрения, зашедшего в тупик соллипсизма.

В стремлении к синтезу, к преодолению ужаса одиночества и распада личности соединяли несоединимое, противоречивое: „сверхиндивидуализм" и „вселенскую соборность", мистицизм и анархизм [41] и т. д. Одно было ясно: нащупывались пути новой общественности, но база для нее еще не была достаточно оформлена, и на страницах „Золотого Руна" мы находим пессимистические выводы, подобные следующему: „С тех пор, как рухнул эстетический индивидуализм, стремившийся искусство сделать абсолютно автономным от жизни, не существует более цельной системы, способной разрешить антиномию индивидуального сознания" [42].

После испытаний промышленного кризиса, войны и революции, буржуазия переходит к новой империалистической стадии классовой организации, она эволюционизирует от свободной конкуренции к монополии [43].

Анархическое искусство импрессионизма становится в противоречие с прогрессивным ходом капиталистического процесса, оно уже не соответствует активной волевой психо-идеологии новой фазы развития промышленной буржуазии, и мы наблюдаем реакцию в образах „Бубнового Валета".

1926 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Балабанов,—„Очерки по истории рабочего класса в России", т. II, цит.: „Эконом. развитие России; пром. капит.", сост. Ванаг и Томсинский. ГИЗ, 1928, стр. 69.

Рожков,—„Русская история в сравн. освещ." т. XI, стр. 239.

[3] Сборник: „1905 г.", т. 1, стр. 181, ст. Ванаг, „Промышленность".

[4] „К концу XIX века феодальная или крепостническая земельная собственность дворянства продолжает обнимать громадное большинство всей частной поземельной собственности, но развитие идет явственно к созданию буржуазной частной собственности на землю". В. Ленин — „Аграрный вопрос в России к концу XIX в.".

[5] Вскрывая промышленную конъюнктуру 90-х г.г., Финн-Енотаевский („Капитализм в России", т. I) обусловливает огромный прилив в Россию иностранного капитала исключительным расцветом в России протекционизма, в результате которого была исключительно высокая прибыль (охраняемая высокими правительственными пошлинами) и не менее высокая прибавочная прибыль (вытекавшая непосредственно из государственного казначейства).

[6] Сравн. характ. франц. и русск. буржуазии см. Берлин: „Рус. бурж. в старое и новое время". Лен. 1925 г., стр. 217, 224 и сл.

[7] ...„буржуазия этого времени жила с царским правительством в необыкновенно добрососедских отношениях, и признаком этих добрососедских отношений является тот режим Витте, который фактически был диктатурой промышленной и финансовой буржуазии в России". М. Н. Покровский,—„Очерки по истории революц. движения в России" 19—20 в., стр. 123.

[8] „Но процесс этот (Н. Ленин говорит здесь о процессе превращения помещичьего землевладения в капиталистическое) необыкновенно медленен для современной капиталистической страны, и конец XIX в. застает в России самое острое противоречие между потребностями всего общественного развития и крепостничеством, которое в виде помещичьих дворянских латифундий, в виде отработочной системы хозяйства является тормозом хозяйственной эволюции, источником угнетения, варварства, бесконечных форм татарщины в русской жизни".

[9] Минский—„При свете совести" изд. 2-ое, Спб, 1897 г.

[10] Чехов,—письмо к Плещееву.

[11] „Заря", Киев, 1884 г.—№№ 163. 193, статьи Минского и М. Бели

[12] „Мир Искусства", 1899 г.

[13] „Аполлон", 1910 г., статья Чулкова.

[14] История русской литературы, изд. „Мир" т. V.

[15] „ „ „ „Северный Вестник", 1896 г.

[16] История русской литературы, изд. „Мир".

[19] Hamann, Impressionismus im Kunst u Leben, 1923, цит. по В. М. Фриче,—„Социология искусства".

[20] „Переписка Крамского",—письмо к Репину 1873 г.

[21] Max Raphael „Von Monet zu Picasso".

[22] Крамской, Переписка.

[23] Max Raphael, op. cit.

[24] Грабарь,—„Серов", стр. 5.

[25] А. Белый,—„На перевале".

[26] См. Ванаг и Томсинский: „Эпоха пром. капит.", стр. 217 и сл.

[27] См. Ванаг и Томсинский, стр. 222.

[28] См. Ванаг и Томсинский; глава о сокращении акционерных предпринимателей. стр. 224.

[29] Брандт,—„Торгпромкризис в Зап. Европе и в России", ч. II, цит. Ванаг и Томсинский, стр. 220.

[30] См. Ванаг и Томсинский.

[31] См. „Буржуазия в борьбе с кризисом", Ванаг и Томсинский, стр. 246 и сл.

„Золотое Руно", 1907, № 7—9, стр. 111.

[33] Мистический анархизм в формулировке А. Белого: „отрицая государство, проповедовал живую связь во имя Единого".

[34] „Золотое Руно", 1906 г., стр. 90.

[35] „Золотое Руно", 1906 г., № 2, стр. 80.

[36] „Рождение". „Увядание" и др., см. „Золотое Руно" № 6, 1908 г.

[37] „Золотое Руно", 1907 г., ст. Маковского.

[38] „Аполлон", 1909 г. № 2.

[39] „ „ № 1, стр. 8 и след.

[40] Ст. Блока в „Аполлоне".

[41] „Золотое Руно", 1906 г., № 4, стр. 71.

„ „ 1907 г., № 7—9, стр. 111.

[43] См. В. И. Ленин: „Империализм, как новейший этап капитализма", сб. ст под ред. Мещерякова, ГИЗ, 1926 г.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
Э. Н. Ацаркина. Художественная идеология России 1840-ых гг.	7
Н. Н. Коваленская. Русский жанр накануне передвижничества	33
А. И. Михайлов. Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60—70 гг. XIX в.) .	84
Федоров-Давыдов. У истоков русского „импрессионизма“	115
Н. И. Соколова. К вопросу о социологическом обосновании русского импрессионизма	152

2 руб. 50 коп.

СКЛАД ИЗДАНИЙ
РАНИОН
Москва, 19, Волхонка, 18.